



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Poética escópica de la rostridad fotográfica. Posibilidad de sublimación de la pulsión escópica.

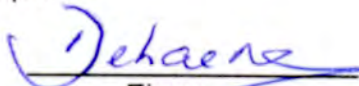
Opción de titulación
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Presenta:
Hiram Herrera Godínez

Dirigido por:
Dra. María Margarita De Haene Rosique

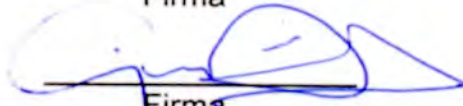
Dra. María Margarita De Haene Rosique
Presidente


Firma

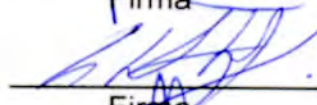
Dr. José Antonio Arvizu Valencia
Secretario


Firma

Dra. Alejandra Díaz Zepeda
Vocal

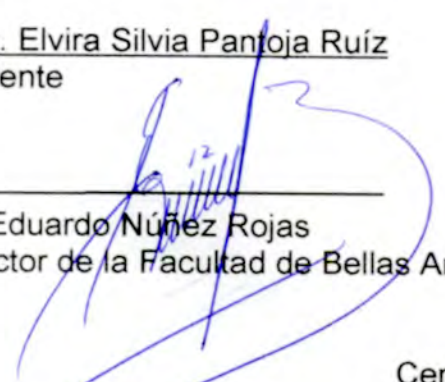

Firma

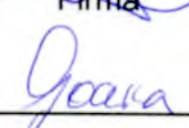
Dra. Ana Cristina Medellín Gómez
Suplente


Firma

Mtra. Elvira Silvia Pantoja Ruíz
Suplente


Firma


Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad de Bellas Artes


Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Marzo 2018

RESUMEN

En la presente tesis la problemática gira en torno a la pulsión escópica alienada, así como las repercusiones que circundan en torno a esta alienación de la mirada. Para la crítica visual es importante adquirir conciencia de la mirada y las implicaciones que ésta conlleva al mirar y ser mirado. Implicaciones que van desde una mirada narcisista subjetiva inmanente, hasta una mirada política cultural que intenta trascender más allá de sus propios derroteros morales, éticos, sociales y culturales. En la crítica visual se involucra un imperativo categórico que analiza la mirada social contemporánea y sus problemáticas en torno a ella. La mirada social contemporánea parece estar alienada en el inconsciente; desde los impulsos que generan deseos que se crean en la mirada y se transforman en una suerte de pulsión escópica alienada. La reciprocidad de la mirada que proporciona imágenes que sustentan la sublimación de la pulsión escópica está cambiando de manos. Es una mimesis de la represión social, pero sin méthexis (participación), disfrazada con objetos carentes de mirada que incitan un simulacro de deseo que confiere una satisfacción ficticia de la sublimación de la pulsión escópica en imágenes simulacrales. Por tanto, en esta investigación tética se analizará la problemática de la imagen alienada por el agente publicitario y la manera en que esto afecta la forma de percibir el mundo, ya que en un exceso de represión se altera el proceso de sublimación de la pulsión escópica. Esta investigación pretende generar elementos que ayuden a sublimar la pulsión escópica alienada, una manera consciente eidética de crear arte poética a través de la fotografía la cual siempre implica un rostro que participa perennemente de un goce y de un lenguaje que son antítesis del deseo del Otro en general y del deseo alienado por la imagen publicitaria en particular. Se busca ayudar al artista fotógrafo a realizarse como un demiurgo de la escritura de la luz inmerso en el lenguaje poético eidético consciente de su propio goce que implica sublimación a través de la transferencia de afectos-méthexis que se crean en la huella mnémica de una imagen fotográfica.

(Palabras clave: pulsión escópica, poesía, eidos, sublimación, rostro, méthexis)

SUMMARY

This research is based on alienated scopic pulsion, as well as the impact and consequences surrounding this alienation of the sight. For the visual review, it is important to become aware of the way we watch and the implications that involve looking and being looked; implications that go from an immanent narcissist-subjective view, up to a political-cultural view which tries to transcend beyond its own moral, ethic, social and cultural paths. The visual-critical studies involve a categorical imperative which analyses the contemporary social sight and the issues surrounding it. The contemporary social way of looking seems to be alienated to unconsciousness, from the impulses that generate desire which are crated from the glance, and transformed into a kind of alienated scopic pulsion. The glance's reciprocity supplying images that support the sublimation of the scopic pulsion is changing of hands. It is a mimesis of the social repression but, without *mêthexis* (participation), dressed up with objects lacking sighting, which incite a desire simulation that confers a false satisfaction of the sublimation of the scopic pulsion alienated in simulacra images. Therefore, in this thetic study the problematic of the alienation of the image to the publicity agent and the way it affects the human eye to perceive the world is analyzed, finding that in an excessive repressive environment the sublimation process is altered. This research pretends to generate elements that help subliming the scopic pulsion alienated, an eidetic conscious way to create poetic art through photography, which always implies a face that perennially participates of an enjoyment and a language that are the antithesis of the desire of the Other, in general terms; and the desire, in particular terms, alienated with the publicity image. It seeks to guide the photography artist to fulfil as a writing-light demiurge, immerse in the eidetic poetic language, aware of its own enjoyment which implies the sublimation transfer through the affections-mêthexis created in the mnemonic mark of a photographic image.

(Key words: scopic pulsion, poetry, eidos, sublimation, face, mêthexis)

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, antes que nada, a mi esposa y compañera de vida Karla, quien siempre ha sido una luz en mi vida y un gran ejemplo a seguir. Siempre conté con su apoyo moral, espiritual y emocional para poder realizar esta tesis, gracias por su comprensión en esas arduas noches de desvelo en donde reinaban el silencio y el aroma a café. Gracias porque se hizo cargo de tareas que no le correspondían, porque al ver que el cansancio me superaba, se duplicaba y a veces se triplicaba para que yo pudiera rendir, tanto en las obligaciones académicas, como en las laborales. Gracias a mi hijo Krishna, que me ha enseñado tanto, y que amo con todo mi corazón. Gracias por su comprensión, su apoyo incondicional y su gran madurez. Gracias por sus pequeños detalles que me aligeraban la carga y me mostraban su gran cariño. Gracias a mi bebé Celic por sus sonrisas y su hermosa mirada que inunda mi corazón y mi espíritu. Gracias a mis profesores de la maestría, los cuales fueron mi principal fuente de inspiración intelectual y a los cuales profeso un gran respeto y enorme admiración. Gracias por su profesionalismo, entrega y pasión. Agradezco sobremanera la gran preparación que poseen y el enorme esfuerzo que realizan como docentes. Agradezco principalmente a mis sinodales, Mtra. Silvia Pantoja, Dra. Alejandra Díaz, Dra. Cristina Medellín y al Dr. Antonio Arvizu, quienes me dieron su voto de confianza y todo su apoyo, en especial a la Dra. Pamela Jiménez Draguicevic y al Dr. Sergio Rivera. Todo mi cariño y gran respeto al Dr. Eduardo Núñez, al cual agradezco infinitamente, por el apoyo incondicional brindado a mí y a mi familia. Finalmente agradezco a mi directora de tesis, la Dra. María Margarita De Haene Rosique, por su gran profesionalismo, paciencia, entereza, dedicación y por su gran guía a lo largo de este proceso tético, el cuál no fue nada fácil.

TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN

2. CAPÍTULO I

CONCEPTUALIZACIÓN DEL TÉRMINO *IMAGEN*

1.1 IMAGINARIOS DE LA PERCEPCIÓN

1.2 IMAGINARIOS DE LA INMANENCIA

1.3 IMAGINARIOS ETIMOLÓGICOS

1.4 IMAGINARIOS DELEUZIANOS

1.5 IMAGINARIOS DE LA MANO

1.6 ENSOÑACIONES POÉTICAS DE LA IMAGEN TIEMPO-ESPACIO

3. CAPÍTULO II

IMAGINARIOS DEL DESEO

2.1 EROTISMO Y SEDUCCIÓN VISUAL

2.2 INTERPRETACIÓN VISUAL Y DESEO

2.3 IMAGINARIOS DE LA TRANSFERENCIA

4. CAPÍTULO III

IMAGEN PULSIÓN Y ROSTRIDAD FOTOGRAFÍA

3.1 EIDOS Y EXPERIENCIA FOTOGRÁFICA

3.2 ROSTRIDAD FOTOGRÁFICA

3.3 POÉTICA FOTOGRÁFICA EN TORNO A LA SUBLIMACIÓN DE LA PULSIÓN ESCÓPICA

5. CONCLUSIONES

6. REFERENCIAS

INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 “Las hijas de Lot” Lucas Van Leyden (alrededor de 1520) –**Página, 30**

Ilustración 2 “Intensidades y velocidades del estado volátil de la luz” Hiram Herrera 2016 –**Página, 43**

Ilustración 3 Bisonte Pintura rupestre; Chauvet, Francia h. 30000-28000 a.C –**Página, 47**

Ilustración 4 Fotogramas Blow Up, 1966. Michelangelo Antonioni –**Página, 55**

Ilustración 5 Fotograma Blow Up-Cadáver, 1966. Michelangelo Antonioni –**Página, 55**

Ilustración 6 Partial views of exhibition at àngels barcelona, 2009 / Vista de la instalación del fotograma ampliado de la película "Blow up" en la galería àngels barcelona, 2009 –**Página, 56**

Ilustración 7 Blow up Blow up (2009). Installation. 6 pieces, 206 x 120 cm each + DVD projection. Final dimensions depend on the installation. Duplicates of 35mm stills onto silver gelatin prints, steel cable, DVD, digital print. –**Página, 57**

Ilustración 8 “Mannequin” Andreas Feininger 1969 –**Página, 81**

Ilustración 9 “Timmy” Andreas Feininger 1941 –**Página, 84**

Ilustración 10 “Portrait 1” Jo Schwab 2015 –**Página, 86**

Ilustración 11 "The visible" John Berger, 1991 –**Página, 109**

1. INTRODUCCIÓN

Es indefectible comenzar esta tesis con el análisis de la imagen, que es el elemento en torno al cual se genera toda la problemática; y, en segundo lugar, con un análisis de la poesía de la imagen a través del rostro y la fotografía como posible solución a la problemática de sublimación de la pulsión escópica.

Parece que, si se quiere discurrir sobre la imagen, no es posible utilizar los derroteros de la dialéctica; porque la dialéctica está orientada hacia el nihilismo y la acción poética en cambio, está orientada hacia la creación, hacia la producción artística. Esto lo sabía muy bien Parménides cuando dirigiendo su Poema a su alumno Zenón dicta:

Pues bien, yo te diré –escucha bien mi relato y cobájalo dentro de ti– cuáles son los únicos caminos de investigación que pueden ser pensados. Uno que hay y que no hay no-ser, es camino de confianza (pues aparece siempre en lo desoculto); otro, que no hay y que es necesario que no haya, éste –te lo mostraré–, es un camino absolutamente inaccesible; pues no conocerás lo que no es (ya que es irrealizable), ni podrás expresarlo. (Parménides, 2007, pág. 35)

Según Parménides, el camino de investigación debe llevarse a cabo a través de un ideal de construcción retórica. Es necesario mencionar que la persuasión constituye la esencia de la retórica como lo asevera López Eire: *“la retórica es el arte de conocer y manejar debidamente la fuerza del lenguaje para persuadir a un oyente.”* (López Eire, 1998, pág. 14)

Obviamente López Eire –a quién le han apodado el Gorgias hispánico– está parafraseando a Gorgias cuando construye esta frase. La construcción de una fantasía subjetiva, es la construcción de una idea que se ha alimentado de la objetividad. La razón es contradictoria a la realidad, porque trata de crear un constructo lógico que sea capaz de expresar conceptos imaginarios que escapan a la realidad. La razón es el concepto que más se aleja de la realidad; la realidad humana únicamente se puede comunicar a través del lenguaje metafórico de la poesía. Porque como expresa Paz:

Para la dialéctica la imagen constituye un escándalo y un desafío, también viola las leyes del pensamiento. La razón de esta insuficiencia –porque es insuficiencia no poder explicarse algo que está ahí, frente a nuestros ojos, tan real como el resto de la llamada realidad– quizá consiste en que la dialéctica es una tentativa por salvar los principios lógicos –y, en especial, el de contradicción– amenazados por su cada vez más visible incapacidad para digerir el carácter contradictorio de la realidad. (Paz, 2015, pág. 100)

El ser humano es una máquina deseante deleuziana que mira y es mirada, que se construye a través de deseos y constantemente puede ser alienada por el hechizo de la persuasión de la imagen; porque la imagen se constituye en el imaginario de la fantasía humana, en tanto que el lenguaje proyecta la subjetividad fuera del sujeto, creando un vínculo lógico entre la subjetividad y la objetividad. Es algo parecido a lo que sugiere Žižek:

El estatus de voz en Lacan no se suma a la inversión simétrica simple de la noción derridiana de la escritura como suplemento; es decir, no es que en lugar de la escritura complementando a la voz ahora sea el turno de la voz para complementar la escritura: la lógica de la relación es distinta en cada caso. En Lacan, la voz previa a la escritura (y al movimiento de *différance*) es una pulsión y, en cuanto tal, está atrapada en el antagonismo de un movimiento circular cerrado; mediante la expulsión de su propia materialidad oscura a la “externalidad” de la escritura, la voz se establece como el medio ideal de la autotransparencia. (Žižek, 2013, pág. 165)

La voz es abyección de la intimidad espacial del pensamiento, expulsión de subjetividad que se manifiesta con la voz, pero que pierde territorio cuando adquiere la lógica objetiva de la escritura.

En la presente investigación, será necesario conceptualizar el término *imagen*¹ para planificar y construir la estructura tética de la investigación en torno a la posibilidad de una sublimación de la pulsión escópica.

Porque de existir dicha sublimación, ésta sería inherente a cualquier forma o idea que represente la manera en que es interpretada la información visual del contenido espacial que ingresa a través de los distintos modos de ver, que son inmanentes simbólicos culturales que violentan la mirada subjetiva, alienándola de forma tal, que esas imágenes culturales-dóxicas impuestas, reducen el propio acto

¹ En general los términos y conceptos utilizados en esta investigación tética se emplearán desde su raíz etimológica en su significado literal y, en particular, desde conceptos creados y utilizados por algunos teóricos que son referentes importantes para esta tesis.

subjetivo a un acto volitivo de esclavitud, disfrazado de libre albedrío, en el que el sujeto trabaja para el objeto.

Sin embargo, en esta tesis, se tratará de demostrar que es posible crear un esfuerzo intelectual artístico que induzca, en un segundo acto volitivo consciente, una comunión en torno al espacio socio-cultural de particularidades inmanentes, es decir, una conciencia colectiva intersubjetiva desterritorializada, que sea capaz de reterritorializarse deleuzianamente alrededor de una potencia de conexión sensorial afectiva, libre de símbolos culturales impuestos en la voluntad colectiva de la sociedad, enredada en el territorio de la inconciencia moral-metafísica de la propia subjetividad alienada a-volitiva.

En esta tesis se pretende, en el punto 1.2, crear un concepto de imagen poética fotográfica a partir de un acto artístico consciente que trabaje como desvelador rizomático de singularidades inmanentes de afectos intersubjetivos que impliquen potencias, agenciamientos y multiplicidades.

Esto significaría una “*recreación del tiempo y la reordenación del espacio visual*,” como menciona De Haene en su libro “París y la fotografía, pasión de luz”. (De Haene Rosique, 2009, pág. 327)

Los afectos intersubjetivos implican *mímesis*; el problema radica en que, a partir de Platón, la *mímesis* ha sido estigmatizada, sin embargo, se ha obviado mencionar la importancia que ésta conlleva como parte de la estructura de toda función social, educativa y cultural. Porque toda *mímesis* exige una *méthexis*, es decir, una participación que reitere el interés por el otro y fortalezca los vínculos sociales a través del afecto.

Pero si toda *mímesis* depende de una imagen que participe con el otro, será necesario encontrar una base sólida que esté fundamentada en la etimología del término *imagen*, lo cual se analizará en el punto 1.3, para tratar de comprender la conexión *mímesis-méthexis* en torno a la imagen.

En el proceso de investigación se descubrió que el término *imagen* cuenta con múltiples interpretaciones y derivaciones etimológicas, por lo que fue necesario analizar este término desde el imaginario rizomático deleuziano del punto 1.4, en el que se investigó la posibilidad de la poética como sublimación de la pulsión

escópica, a través de una consciencia fotográfica de producción nómada, que escapa a la reproducción y se acerca a la producción poética de afectos creados por la propia *mímesis-méthexis* que implica manufactura, la cual depende directamente de la mano y sus imaginarios, tema que será analizado en el punto 1.5.

Porque es, gracias a la mano, que existe la poesía que depende de un *demiurgo*. Porque el primer *demiurgo* alfarero que hizo poesía con sus manos, fue Dios, y su obra fue el hombre. Así de importante es la mano y su producción artesanal: Poesía espacio-temporal, la cual se analizará en el subtema 1.6.

En el capítulo 2 se analizarán los imaginarios del deseo, porque toda imagen fomenta un deseo y ese deseo se encarna en un cuerpo cifrado simbólicamente a través del erotismo y la seducción visual, conceptos que se investigarán en el subtema 2.1.

Será necesario revisar los conceptos de erotismo y seducción visual para poder encontrar una referencia que implique una transferencia consciente que enlace la mirada del Otro no alienado, es decir, que la acción de mirar y ser mirado se realice sin prejuicios socioculturales para que en la interpretación visual se implante un deseo, el cual se pretende que sea instaurado desde el Otro al otro consciente en una transferencia poética fotográfica, que será necesario estudiar en el punto 2.3.

La transferencia poética fotográfica que se analizará en el subtema 2.3 implica seducción y la transferencia de afectos que se vinculen al deseo de una imagen intersubjetiva consciente, por ejemplo, la relación entre Sócrates y Alcibíades, en donde Sócrates le explica a Alcibíades que debe ser consciente de todo conocimiento que introduzca en él.

Esta introducción consciente del conocimiento, del que habla Sócrates, implica al *eidos*, el cual por fuerza induce a la *méthexis*. Es por el *eidos* que existe una participación con el otro y no una pura *mímesis* desprovista de afectos y de deseo; es decir, carente de intersubjetividad. Porque el *eidos* está relacionado con la idea, pero también con el sentir, con el brillo y con el rostro. Por tanto, será forzoso realizar un análisis profundo del *eidos* en el subtema 3.1, y al *rostro* en el

subtema 3.2, para así poder abordar, en el subtema 3.3, el concepto de la poética fotográfica en torno a la sublimación de la pulsión escópica y así finalizar con la investigación y pasar a las conclusiones.

2. CAPÍTULO I

Conceptualización del término *imagen*

1.1 Imaginarios de la percepción

La propuesta conceptual en este capítulo se concentrará en circunscribir, de un modo menos esencialista, el objeto de estudio de la cultura visual, tratando de objetivar la imagen desde la inmanencia de la conciencia subjetiva de un *demiurgo* de la imagen fotográfica que pueda deconstruir, en la integración interdisciplinar de la imagen fotográfica y la poesía, un nuevo objeto de potencia intersubjetiva que coadyuve a la sublimación de la pulsión escópica alienada.

Se realizará, en un primer momento, una investigación y conceptualización de la *imagen* en general y en un segundo momento un análisis de la *imagen fotográfica* en particular.

Villafañe y Mínguez proponen conceptualizar el término *imagen*, por las siguientes razones:

La primera tarea de todo trabajo teórico es asegurar una base conceptual que permita entender el fenómeno al que se refiere. La imagen es un fenómeno tan cotidiano que parece no necesitar de mayores precisiones en el terreno conceptual; sin embargo, el conocimiento riguroso de su naturaleza y su gran diversidad de manifestaciones lo exige de manera imprescindible. (Villafañe & Mínguez, 2013, pág. 15)

Porque la circunscripción de este posgrado gira en torno a la crítica² del arte y la cultura visual contemporáneos en donde la circunspección dogmática intelectual o

² En esta tesis se entenderá el término “crítica” desde su sentido literal etimológico, el cual se deriva del griego κρίνω (*kríno*) separar; distinguir; escoger; preferir; decidir, juzgar; acusar; condenar; explicar, interpretar; resolver; adjudicar; interrogar. Y esto habla de tener κριτήριον *kritérion* (criterio, facultad de juzgar), de ser un κριτικός *kritikós* (crítico, capaz de juzgar con discernimiento, en estado de crisis), que es el que hace κριτική *kritiké* (crítica, facultad de pensar) y el que se encuentra en un estado de κρίσις *krísis*

formalidad intelectual determinante del posgrado sería el estudio y crítica de la imagen.

Para lograr un correcto discernimiento y progreso estructural durante el proceso tético es necesario que el “Capítulo 1” discorra en torno a la *imagen*, ya que existe la sospecha de que la pulsión escópica se encuentra alienada. Como una posible solución a esta alienación, se plantea la propuesta, de una sublimación de la pulsión escópica a través de una imagen poética fotográfica.

Discurrir sobre el término *imagen* y definirlo o, hacer un disenso desde los estudios visuales, la filosofía, la psicología o la fenomenología, sería una labor perenne; porque la imagen puede ser estudiada desde cualquier disciplina teórica que se relacione con lo visual, y lo visual abarca una gran parte del *universo simbólico*.³

La imagen puede ser objetiva o subjetiva, externa o interna. Se puede analizar desde la lingüística sin llegar a una conclusión que explique con exactitud lo que representa el término imagen y su relación al interior del universo simbólico.

(crisis, separación, distinción; elección; disentimiento, disputa; decisión, juicio). Fuente: (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 356).

³ La noción de “universo simbólico” se entenderá a partir de la idea que plantea Cassirer, el cual explica que es a partir del universo simbólico que se crean conceptos, porque el lenguaje es inherente a él. Fuera del lenguaje no puede existir la vida humana tal como la conocemos, esto lo explica Cassirer: [...] en el mundo humano encontramos una característica nueva que parece constituir la marca distintiva de la vida del hombre. Su círculo funcional no sólo se ha ampliado cuantitativamente, sino que ha sufrido también un cambio cualitativo. El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema “simbólico”. Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana. Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad. [...] El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. [...] El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial. Su situación es la misma en la esfera teórica que en la práctica. Tampoco en ésta vive en un mundo de crudos hechos o a tenor de sus necesidades y deseos inmediatos. Vive, más bien, en medio de emociones, esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones imaginarias, en medio de sus fantasías y de sus sueños. “Lo que perturba y alarma al hombre – dice Epicteto-, no son las cosas sino sus opiniones y figuraciones sobre las cosas.” [...] La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son formas simbólicas. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico. (Cassirer, 2009, págs. 47, 48, 49)

Porque una imagen supone indefectiblemente a un sujeto que la perciba para que pueda ser.

No se puede comprobar ciertamente que el objeto extramental, pueda existir como objeto, es decir, objetivamente dentro de la mente humana. Todo lo que ve el ojo o perciben los sentidos se transforma en imágenes. La sinestesia⁴ produce imágenes. Por tanto, la noción de realidad depende de lo sinestésico, de la correlación de todos los sentidos. En referencia a esto Villafañe expone:

A la hora de explicar la relación de la imagen con lo real no debe ignorarse el papel que el espectador desempeña en esta relación, sobre todo en el proceso de observación o aprehensión de dicha imagen, en el cual el mecanismo perceptivo humano se ve contaminado por otros procesos de la conducta que influyen en el resultado visual. Más allá de las influencias perceptivas, existe incluso una concepción del espacio representativo basada en una idea inductiva de la relación del observador con la imagen. (Villafañe & Mínguez, 2013, pág. 29)

Pero si se proyecta el espacio representativo en base a una geometría subjetiva de coordenadas polares⁵, entonces se crea un antropomorfismo de la imagen y surgen preguntas que devienen aporía⁶: ¿es real y objetiva toda imagen fuera de la mente, o son interpretaciones subjetivas?, ¿el amor, la justicia, el odio, lo violento; son imágenes que no existen porque no se pueden palpar?, ¿la imagen de una pintura o de una fotografía existe en la mente humana?

⁴ El término “sinestesia” proviene de la conjunción de dos palabras en griego *σύν* (sin) Adv. juntamente; a la vez // Con; en favor de; de acuerdo con; con la ayuda de; según la voluntad de; bajo la dirección o a las órdenes de; por medio de; al mismo tiempo que; los compañeros de uno, los partidarios, los secuaces, el séquito. Y de *αἴσθησις* (esthesis) sensación, percepción, conocimiento, producir una percepción, ser percibido o hacerse perceptible, sentido, inteligencia, conciencia. (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 17 y 557) Sinestesia (o transposición sensorial). Tipo de metáfora -o grado de la metáfora, según Cohen- que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describía otra percibida mediante otro sentido. “Resbalo por tu tarde como el cansancio por la piedad de un declive” dice Borges, asociando resbalar, experiencia física, táctil, percibida corporalmente, con tarde, que es orden temporal, con cansancio, que también es experiencia física, con piedad, que es de naturaleza emotiva, psíquica, y con declive que se percibe tanto táctil como visualmente. En la sinestesia, según Pottier, se traslada el eje temático, pero se conserva el sema esencial, y el procedimiento es una “fuente de aparente asemantismo”. Este autor pone ejemplos como éste: “Pesa diez años de más” donde se asocian peso y tiempo. Morier la llama también “transposición sensorial” (Beristáin, 2013, pág. 476)

⁵ Arnheim ha propuesto con frecuencia describir el espacio representativo, no según la geometría cartesiana, objetiva, sino según una geometría subjetiva, de coordenadas polares, es decir, definidas por un centro, el sujeto que mira, dos coordenadas angulares que sitúan la dirección de la mirada en relación con ese centro horizontal y verticalmente, y una tercera coordenada que es la distancia desde el objeto mirado al centro. (Villafañe & Mínguez, 2013, pág. 29)

⁶ El término *απορία* (aporía) se entenderá en esta investigación desde las siguientes acepciones: falta de camino o salida; imposibilidad; dificultad; problema. (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 76)

Además de los argumentos que expone Villafañe, es posible encontrar argumentos que arrojen luz a estas aporías a través del lenguaje poético en general y, de la reflexión poética de Octavio Paz en particular, cuando asevera, refiriéndose a la imagen: *“figura real o irreal que evocamos o producimos con la imaginación. En este sentido, el vocablo posee un valor psicológico: [...] las imágenes son productos imaginarios.”* (Paz, 2015, pág. 98)

En esta reflexión Paz expone la presencia real de la función del universo simbólico subjetivo que produce imágenes; imágenes como productos imaginarios que giran en torno al estudio de la psique humana.

Además de la reflexión poética, es posible encontrar también develamientos aporísticos de la imagen a través de la fenomenología de la percepción como lo expone Merleau-Ponty:

Yo no soy el resultado o encrucijada de las múltiples causalidades que determinan mi cuerpo o mi psiquismo; no puedo pensarme como una parte del mundo, como simple objeto de la biología, de la psicología y la sociología, ni encerrarme en el universo de la ciencia. Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido por la ciencia, lo sé a partir de una visión más o de una experiencia de mundo sin la cual nada significarían los símbolos de la ciencia. Todo el universo de la ciencia está construido sobre el mundo vivido y, si queremos pensar rigurosamente la ciencia, apreciar exactamente su sentido y alcance, tendremos, primero, que despertar esta experiencia del mundo del que ésta es expresión segunda. La ciencia no tiene, no tendrá nunca, el mismo sentido de ser que el mundo percibido, por la razón de que sólo es una determinación o explicación del mismo. (Merleau-Ponty, 1994, pág. 8)

Así como en estas citas, existen también muchas otras propuestas, develamientos y conceptualizaciones que arrojan luz sobre el término imagen.

Reflexiones y planteamientos teóricos que van desde la imagen poética hasta la imagen fotográfica. Críticas teóricas a la cultura visual que discurren específicamente en torno a la imagen.

Sin embargo, en función a la estructura crítico-ideológica de esta investigación, para inquirir acerca de las hipótesis que giran alrededor de la imagen contemporánea habrá que librarse de las clasificaciones y los dogmatismos teóricos conceptuales, porque ninguna disciplina se ha apropiado de la imagen, a no ser que la Cultura visual se pueda erigir como una disciplina, a lo que Mieke Bal se pregunta:

¿Es la cultura visual una disciplina? La primera respuesta que resulta obvia es “no” porque su objeto no puede ser delimitado dentro de los paradigmas de ninguna disciplina actual. No pertenece ciertamente a la región de la historia del arte. Por el

contrario, si aquella ha aparecido es básicamente por la incapacidad de ésta para abordar tanto la visualidad de sus objetos -debido a la posición dogmática de la historia- como su apertura a la creación y la recopilación de estos objetos -debido al significado establecido del arte. (Bal, 2004, pág. 11)

Ciertamente existe un dogmatismo⁷ teórico de la *imagen*, que ha sido impuesto e instaurado por la creencia en la *genealogía*⁸ de la *imagen-objeto* de la historia del arte y la academizante propuesta esencialista museística de los más expertos y ordenados curadores de imágenes-objeto que dependen de un orden cronológico exacto.

En ese exagerado dogmatismo teórico de la imagen se puede apreciar que lo que se pretende es lograr un orden preciso o una estructura adecuada que ayude a encontrar una respuesta en la manera en que se perciben las imágenes del mundo, a esto Merleau-Ponty propone:

La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no habita únicamente al hombre interior; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce. Cuando vuelvo hacia mí a partir del dogmatismo del sentido

⁷ El término “dogmatismo” se utilizará desde la siguiente definición: *En el léxico filosófico actual se habla de dogmatismo a propósito de quienes tienden a dar por intocables sus propias teorías, sin estar dispuestos a discutir las críticamente (y, mucho menos, a revisarlas o refutarlas).* (Abbagnano, 2012, pág. 331)

⁸ Genealogía en griego: γενεαλογία, árbol genealógico. Está compuesta por dos palabras γενεά, transliterado como geneà, nacimiento; procedencia, origen; linaje; familia, raza, gente, pueblo; descendencia, prole, posteridad; lugar de nacimiento, patria; generación, edad, época. Y por λόγος lógos, palabra, dicho; expresión, proposición, definición, razón o explicación; aserto, afirmación, dicho común, [...]. Referencias tomadas de: (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 117)

Nota aclaratoria: el término “genealogía” se relaciona con la figura arbórea que expone un orden dogmático cronológico exacto en cuanto a su geneà, empero esta investigación pretende utilizar en su lugar la figura rizomática deleuziana.

El concepto que se está utilizando en el trabajo tético de “genealogía de la imagen”, es una alusión parafrástica quínica al concepto nietzschesiano de “genealogía de la moral”, expresión empleada por Nietzsche para indicar su programa de deconstrucción, desmitificación y reducción de la moral (en el caso de esta nota parafrástica se suplirán los términos “moral” y “ética” por los de “imagen” y “curaduría”). Abbagnano explica el concepto nietzschesiano de la siguiente manera: -Este programa se concreta sustancialmente en dos puntos. El primero consiste en mostrar cómo los presuntos valores “eternos” e “inmutables:” de la ética (sustituir ética por imagen) poseen en realidad un carácter “histórico” o “que llega a serlo”, y son, por lo tanto, el producto de circunstancias específicas. El segundo consiste en mostrar cómo los supuestos valores “absolutos” y “trascendentes” de la moral (sustituir el término: “moral”, por la expresión: “curaduría de la imagen-objeto”) tienen, en realidad, motivaciones “humanas, demasiado humanas, o sea, que hunden sus raíces en la esfera instintiva y pulsional del ser humano, [...] es decir, de materiales que testimonian que la ética (en este lugar sustituir el término ética por: curaduría) es una construcción social, o un instrumento de dominio, por parte de ciertos hombres sobre otros hombres-. (Abbagnano, 2012, pág. 522)

común o del dogmatismo de la ciencia, lo que encuentro no es un foco de verdad intrínseca, sino de un objeto brindado al mundo. (Merleau-Ponty, 1994, págs. 10, 11)

Sin embargo, con la creación de los museos, se tiene la creencia de que la imagen pictórica puede ser estudiada y catalogada como objeto, atrapándola en un marco y mostrándola como la única verdad-imagen enmarcada y no como objeto brindado al mundo, como señala Merleau-Ponty. Porque la imagen-objeto pictórico-enmarcado pertenece al mundo, parafraseando a Ponty, el mundo, el mundo-imagen, no es un objeto cuya ley de constitución se pueda detentar como un poder subjetivo-curatorial; es el medio natural y el campo de todos los pensamientos y todas las percepciones explícitas.

Porque la imagen no es solamente aquella que genera divisas, que se puede palpar, que se puede ver. También existe la imagen acústica, sin embargo, ésta no puede competir con la imagen visual pictórica porque no es una imagen-objeto. Una imagen se puede hacer real, por ejemplo, cuando se descarga del imaginario del universo simbólico subjetivo al lienzo. De esta manera existe la posibilidad de traer una imagen mental inmanente al mundo real objetivo, que se vuelve objetivo al juntar dos o más subjetividades. Porque como plantea Villafañe:

Como quiera que la relación entre la imagen y la realidad resulta insoslayable, se hace igualmente necesario adoptar una posición conceptual respecto a estos dos fenómenos, además de explicar cuáles son las posibles relaciones entre ambos y los modos de modelización icónica de la realidad. (Villafañe & Mínguez, 2013, pág. 15)

La forma de modelización icónica de la realidad a la que se refiere Villafañe, existe en el momento en que se atrapa una imagen mental subjetiva descargándola a un lienzo, la cual también se puede duplicar a través de una imagen fotográfica que puede atrapar el momento imperceptible instantáneo del devenir del lienzo, claro, sin quedar el tiempo atrapado como potencia ni como devenir, sino solamente como imagen temporal momentánea del pasado.

En este punto lo objetivo y lo subjetivo se tornan fronteras que habrá que abatir si lo que se pretende es escapar del dogmatismo implantado en la cultura visual. Deleuze explica que es posible derrocar las fronteras sustantivadas de lo objetivo

y lo subjetivo en relación a una conciencia-cámara que implica un *demiurgo*⁹-fotógrafo:

Pero aquí se trata de otra cosa, se trata de superar lo subjetivo y lo objetivo hacia una Forma pura que se erija en visión autónoma del contenido. Ya no nos encontramos ante unas imágenes objetivas o subjetivas; estamos apresados en una correlación entre una imagen-percepción y una conciencia-cámara que la transforma (por tanto, ya no es cuestión de saber si la imagen era objetiva o subjetiva). (Deleuze, 2015, pág. 113)

Tomando en cuenta lo anterior es posible regresar con mayor profundidad a la pregunta que formula Mieke Bal *¿Es la cultura visual una disciplina?*; se podría contestar que sí, porque es claro que una disciplina requiere de un objeto de estudio bien estructurado y delimitado por subjetividades que objetivan al objeto objetivando subjetividades. Mieke Bal propone una manera de hacer lo anterior, de la siguiente forma:

Denominar cultura visual a un campo de estudio es tratarlo como podríamos hacer con la religión: la religión es el campo, la teología su circunscripción dogmática intelectual, y los estudios religiosos o mejor dicho, los estudios de religión, su disciplina académica. (Bal, 2004, pág. 11)

Parece que es posible encontrar solución a este problema si, como menciona Bal, al campo de los estudios visuales se le trata como al campo de estudio de la religión. Esto se haría de la siguiente manera: La cultura visual es el campo,¹⁰ la imagología¹¹ su circunspección dogmática intelectual,¹² y los estudios visuales su

⁹ δημιουργός (*demiurgo*) servidor del pueblo, hombre que ejerce una profesión pública, maestro en un arte; trabajador u obrero manual, artesano; productor, creador. δημιούργημα (*demiurgema*) obra (de un artesano). (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 134)

¹⁰ El término “campo” se refiere al territorio o circunscripción.

¹¹ -Nota aclaratoria: La palabra “imagología” parte de la raíz latina *Imago*, que significa imagen, y se define como la figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa; y de *logia*, término proveniente de *logos*, que es el estudio, la ciencia, la expresión de algo, en este caso de la imagen. La imagología se apoya en conocimientos de ciencias como la lingüística, la psicología, la comunicación, la antropología biológica, la semiología, el diseño y la historia del arte y de la cultura, etc. para estudiar y controlar los estímulos que una persona o institución emite, y cómo estos estímulos dan forma a unas imágenes subordinadas a su público objetivo. [...] Por un lado, la imagen es interpretada como presentación visual, esto es, concebida desde la óptica de la comunicación-recepción; por otro lado, es considerada como una idea mental, como fruto de la imaginación de un sujeto creador. James E. Grunig llama a estas diferentes concepciones “imagen psicológica” e “imagen artística”. Además, la Imagen presenta elementos comunicativos que se manifiestan de modo evidente y otros que permanecen ocultos, con más o menos niveles de oscuridad. Por eso puede hablarse de unos mensajes públicos y otros implícitos, o secretos, que actúan más o menos inconscientemente en el imaginario colectivo. En el terreno de las imágenes artísticas, la imagología y la iconología de Erwin Panofsky tienen muchos puntos en común. Ambas metodologías persiguen estudiar las imágenes en su contexto, para extraer de ellas tanto el concepto “artístico” (que refiere al creador-emisor) como el psicológico (que remite al receptor o receptores). En ambos casos interesa tanto lo explícito (iconografía) como lo implícito (que Panofsky

disciplina académica. Empero esta fórmula podría resultar vana al tratar de catalogar la imagen como un objeto, porque ese objeto debería ya estar dado en sí y la imagen no está dada en sí, ni siquiera en su genealogía pictórica museística. Faltaría incluir las imágenes mentales de todos los sujetos existentes, todas las imágenes fotográficas y toda la filmografía, además de todas las imágenes oníricas o alucinógenas, o como explica Villafañe: “*imágenes mentales, imágenes naturales e imágenes creadas.*” (Villafañe & Mínguez, 2013, págs. 51-54)

Es complejo conceptualizar la cultura visual y separarla del resto de la cultura actual para realizar una crítica objetiva. Bal menciona al respecto:

El término, o debería de decir concepto, de cultura visual, resulta altamente problemático. Leído de un modo superficial, describe la naturaleza de nuestra cultura actual como primordialmente visual [...] describe el segmento de la cultura que es visual, como si éste pudiera ser aislado (para su estudio al menos) del resto de esta cultura. (Bal, 2004, pág. 12)

Lo que resulta chocante es que no exista la Imagología, como materia teórica, dentro de los Estudios de la Cultura Visual y, que en cambio exista, por presentar un ejemplo externo a la Crítica de la Cultura Visual, la Teología, la cual tiene por objeto de estudio a Dios, que en un análisis comparativo parece ser menos real que la imagen en sí, como si Dios se pudiera aislar, para su estudio, del resto de la cultura. Es, en sentido figurado, como si la imagen, comparada a la religión, perteneciera al rubro de las sectas.

Utilizando el lenguaje en sentido irónico se puede proferir: “solamente algunos grupos sociales pertenecen a las religiones que creen en dioses que sí existen y están catalogadas como poseedoras de la verdadera palabra e imagen de Dios. Los grupos sociales restantes no poseen la verdad porque creen en dioses

denomina contenido, y cuyo estudio corresponde al nivel iconológico), donde la historia con sus presupuestos culturales tiene un papel fundamental.

Por eso la importancia de conocer muy bien el contexto de la creación-recepción de las imágenes tanto visuales como literarias para poder profundizar en su significado. Por supuesto, la imagología trasciende el terreno del arte para cubrir otros campos de la cultura visual contemporánea. Por ejemplo, sirve también para explicar elementos de la cultura de masas que han ido creados de modo convencional, como por ejemplo Las señales de tráfico. (Latorre Izquierdo, 2010)

¹² La “circunspección dogmática intelectual” se refiere a una “formalidad o continencia intelectual concluyente o determinante”

catalogados como no existentes y por lo tanto no entran en el rubro de religión, sino que son considerados sectas”.

Para la religión es muy importante la imagen como fundamento de su propia existencia y viceversa, para la imagen también es importante la religión; aunque cabe aclarar que solamente como parte de los estudios de la cultura visual. La religión necesita de la imagen, sin embargo, la imagen no necesita de la religión más que como referente cultural, y con esta aseveración se puede colegir que ella, la imagen, es más importante que la propia religión. Esta idea se puede reforzar con el siguiente argumento *baudrillardiano*:

La ilusión de los iconoclastas consistió en apartar todas las apariencias para hacer resplandecer la verdad de Dios. Porque no había verdad de Dios, y quizá secretamente lo sabían, su fracaso provenía de la misma intuición que la de los adoradores de imágenes: sólo se puede vivir de la idea de una verdad alterada. Es la única manera de vivir de la verdad. Lo otro es insoportable (precisamente porque la verdad no existe). No hay que querer apartar las apariencias (la seducción de las imágenes). Es necesario que este intento fracase para que la ausencia de la verdad no salga a la luz. O la ausencia de Dios. (Baudrillard, 2011, pág. 60)

Baudrillard plantea que la idea de Dios como verdad proviene de la imagen y por ende de su rostro, el cual aporta una verdad dios-rostro-imagen. Si la imagen se emplaza como fundamento de la religión, se instaura, por fuerza, como objeto de estudio de la filosofía, la antropología, los estudios de la cultura visual, la semiótica y la estética. Porque la imagen funciona como referente cultural simbólico, como lo describe a continuación Brea:

Semejante esquematismo –no diremos, tampoco aquí, trascendental, sino puramente cultural, rendido a la efectividad simbólica de un conjunto de usos dados a un efector material en un contexto antropológico, social e históricamente bien concreto- determina la constitución misma del fisco cognitivo de toda metafísica occidental, para la que necesariamente el olvido de la diferencia está garantizado por la consagración del aparato mecánico que produce el conjunto de efectos que designamos como conocer: la identificación de lo semejante, de lo idéntico, en el espacio de despliegue de la diferencia, en tanto mediada ella por el ejercicio y la eficacia de la representación. (Brea, 2010, págs. 28, 29)

Ese fisco cognitivo cultural de toda metafísica occidental, al que se refiere Brea, sería por ejemplo la sábana con la que supuestamente se limpió el rostro ensangrentado de Jesucristo en su calvario, y que imprime en ella la imagen de su rostro. Y entonces sucede lo que menciona Bal: “*esta demarcación de territorios*

significantes es el legado de unos estudios de cultura visual cuyos orígenes se encuentran en las esquinas paranoicas de la historia del arte." (Bal, 2004, pág. 12) Si, como propone Mieke Bal: *"el objeto es, entonces, lo primero,"* se podría deducir, con la finalidad de otorgar un objeto real a la religión, que el objeto de estudio de la teología es la imagen, porque es la imagen la que ha demostrado que Dios existe, no es tan importante el hecho de que santo Tomás haya metido el dedo en la llaga hecha por la lanza del soldado romano Longino de Cesarea en el costado de Jesucristo, sino la imagen del lienzo de Caravaggio¹³ o de Matthias Stom¹⁴ que atestiguan el hecho.

La fuerza que cobran las imágenes es muy poderosa como base sólida en la creación de una identidad cultural en torno a la religión, las creencias y los mitos. Porque una imagen puede emerger de la lectura de un texto sagrado, de la arquitectura simbólico-religiosa y de íconos religiosos.

Lo anterior se puede reiterar con Brea: *"la fuerza de creencia que en la tradición occidental han llegado a tener las imágenes jamás podría desvincularse –como ya sugirió Benjamin- de su origen en los usos religiosos."* (Brea, 2010, pág. 31)

Imágenes inherentemente culturales, inmanentemente subjetivas, que alienan la mirada en su deseo por la existencia de un ser superior dador de vida. La ontoteología y la metafísica buscan respuestas a aporías indescifrables aun teniendo dioses objetivos como Ra (el sol), Lilith (la luna), Tláloc (la lluvia) o Tonantzin (la tierra).

Tonantzin, por ejemplo, es la representación simbólica de la figura materna, a la cual suple el ícono religioso de la virgen de Guadalupe.

¹³ Autor: Caravaggio, 1602 Técnica: Pintura al óleo sobre lienzo Estilo: Barroco Tamaño: 107 cm × 146 cm Localización: Palacio de Sanssouci, Potsdam, Alemania

¹⁴ Núm. de catálogo: 02094 Autor: Stom, Matthias Título: La incredulidad de Santo Tomás Cronología: 1641 - 1649 Técnica: Óleo Soporte: Lienzo Medidas: 125 cm x 99 cm Escuela: Holandesa Tema: Religión Expuesto: No Procedencia: Colección Real (Palacio Real Nuevo, Madrid, sala de capellanes, 1772, n° 270; Palacio Real Nuevo, Madrid, antecámara de las señoras infantas-pieza encarnada a la derecha, 1794, n° 42; Palacio Real, Madrid, cuarto del infante don Francisco-segunda pieza, 1814-1818, s.n.).

El tema está tomado del Evangelio de San Juan (20, 24-28). La representación corresponde al momento en el que al Apóstol Tomás introduce sus dedos en la llaga del costado derecho de Cristo para cerciorarse de su resurrección.

Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado. 2009, pág. 136-138). (Prado, 2016)

En base a este ejemplo se puede ver reflejada la siguiente cita de Brea cuando menciona:

Para este sistema de la ontoteología, de la metafísica occidental, conocer es 'reconocer' —es anámnesis—, es encontrar y destilar lo idéntico en lo distinto [...] —incluso materialmente, en modo monumento—, en representación capaz entonces de obrar en lo que sigue como variable de control, como instancia de cotejo. El ocularcentrismo —decididamente— es un logocentrismo. (Brea, 2010, pág. 30)

Brea señala que el ocularcentrismo es un logocentrismo y por tanto es posible que la imagen se pueda convertir en objeto porque esta acción, la objetualización de la imagen, depende del lenguaje; sin embargo, lo que se busca en esta tesis es encontrar no un objeto construido, como menciona Bal, *“en el conjunto de materiales consensuadamente categorizados, alrededor de los cuales han cristalizado ciertas hipótesis o aproximaciones.”* (Bal, 2004, pág. 13)

Estas hipótesis infieren una postura inapelable y dogmática, pero lo que se busca en esta investigación es crear un área de estudio interdisciplinar en el que el ocularcentrismo que deviene objeto a través del *logos* se destruya y se cree uno nuevo como expone Bal:

Ahora bien, ¿cómo se crea un nuevo objeto? Los objetos visuales siempre han existido. Por tanto, la idea de crear un objeto nuevo que no pertenezca a nadie hace imposible definir su dominio como una agrupación de elementos. Para considerar el nuevo objeto como parte de la cultura visual, los elementos “cultura” y “visual” deben ser reexaminados, poniendo en relación el uno con el otro. Ambos habrán de ser liberados de los esencialismos que en ellos se han ido instaurando a lo largo de sus alianzas tradicionales. Sólo entonces este objeto podrá ser considerado realmente como nuevo. (Bal, 2004, pág. 14)

Lo importante aquí es tener claro que el objeto que se busca no es la imagen como objeto de un sujeto, sino la imagen que se encuentra fuera del esencialismo visual, fuera del positivismo pedagógico que, como sugiere Bal, *“dibuja la sombra de la intención del sujeto sobre el objeto.”*¹⁵ (Bal, 2004, pág. 15)

¹⁵ Por ejemplo: En el racionalismo dogmático, la teoría del conocimiento se fundaba en la idea de una correspondencia entre el sujeto y el objeto, de una concordancia entre el orden de las ideas y el orden de las cosas. [...] La idea fundamental de lo que Kant llama su “revolución copernicana” consiste en sustituir la idea de una armonía entre el sujeto y el objeto (concordancia final) por el principio de una sumisión necesaria del objeto al sujeto. El descubrimiento esencial estriba en que la facultad de conocer es legisladora, o, más precisamente, que la facultad de conocer tiene algo de legisladora. (De la misma manera, tiene algo de legisladora la facultad de desear.) De esta suerte, el ser racional se descubre nuevas potencias. Lo primero que nos enseña la revolución copernicana es que nosotros somos los que mandamos. (Deleuze, 2008, pág. 31)

El problema de la imagen en relación al concepto objeto-sujeto versa en que se ha considerado al imaginario visual del sujeto como algo subjetivo-irreal y se ha tratado de objetivar para traerlo a la realidad que es la que no imagina, sino la realidad existente en el mundo del instante temporal que debería de ser la que no está interpretada por el universo simbólico subjetivo.

Este problema se puede resolver a través de la siguiente fórmula *melotiana*: “*La imagen es un fragmento de vida arrancado a lo real.*” (Melot, 2010, pág. 19)

Porque la realidad es el tiempo que existe en sí mismo como instante único e irrepetible, siempre en medio, entre el pasado y el futuro, fuera de cualquier explicación, reflexión, análisis, razón, concepto o crítica.

Es la cosa en sí de los derroteros kantianos; es la dialéctica más ortodoxa o el propio nirvana budista; aunque también puede ser la vida de un perro (*canis lupus familiaris*) o mejor aún, la vida de cualquier animal que tenga contacto nulo con el universo simbólico de la especie animal humana, el cual se encuentra henchido de interpretaciones subjetivas inmanentes, que se han tratado de objetivar a través de otras subjetividades; y esto parece ilógico, nosocómico o hilarante.

La vida de la especie humana no transcurre en el momento temporal del presente real instantáneo, al contrario, transcurre al interior del universo simbólico de las interpretaciones, lanzada a un espacio utópico inmerso en la fórmula temporal pasado-futuro, compuesto de esperanzas, sueños, recuerdos, añoranzas, ideales, idealizaciones e imágenes, porque como señala Bal, “*la idea de cosa `real` sobrepasa a la naturaleza construida de la `realidad`.*” (Bal, 2004, pág. 15)

Empero Mieke Bal no parece convencida de que las imágenes puedan ser catalogadas como dominio del objeto de estudio de la cultura visual, porque las imágenes son creadas e impuestas en el inmanente de la hiperfantasía subjetiva de libertad, pero entonces habrá que destruir la imagen como objeto, esa sería la solución al siguiente planteamiento *baliano*:

Hay cosas que consideramos objetos –por ejemplo, las imágenes. Pero su definición, agrupamiento, estatus y funcionamiento cultural han de ser ‘creados’. Como consecuencia, no es de ningún modo obvio el hecho de que la cultura visual, y por tanto su estudio, pueda consistir, per se, en imágenes. (Bal, 2004, pág. 15)

Sin embargo, refutando a Bal, el estudio de la cultura visual sí puede consistir en imágenes, porque, si se examina detenidamente, existen teorías disciplinarias en donde el objeto de estudio es ambiguo o no se encuentra bien delimitado y sin embargo se encuentran catalogadas como disciplinas teóricas como por ejemplo la psicología, cuyo objeto de estudio son las profundidades del funcionamiento subjetivo de la mente humana, en la que debe de existir una interpretación posible de alguna circunstancia en común que se aplique a un solo sujeto.

Ergo no puede funcionar como una teoría científica apodíctica y contundente, sino que funciona a través de superfluas ambigüedades contingentes y adivinamientos casi mágicos o psicomágicos.

En el campo de la filosofía, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) en “Tractatus Logico-Philosophicus”, considera que el objeto de la filosofía es la clarificación lógica de los pensamientos o el esclarecimiento lógico de las ideas; en que la filosofía, por ser una actividad humana y una obra filosófica, consta de aclaraciones y, por tanto, deberá clarificar y delimitar las ideas, lo que parece bastante ambiguo.

Por otro lado, Gilles Deleuze plantea que el objeto de la filosofía obedece a la creación de conceptos. La postura de Deleuze parece ser más explícita, porque la creación de conceptos obedece a un orden lingüístico estructural, del cual es imposible prescindir para la creación de cualquier teoría. Porque la cosa, como indica Bal: *“no puede ser aprehendida por el mero hecho de agarrar un objeto entre las manos.”* (Bal, 2004, pág. 15)

Sería ambiguo suponer que el objeto que se percibe a través de los sentidos sea únicamente el objeto visual que se encuentra dentro de un encuadre y una perspectiva, porque el objeto visual depende de una interpretación escópica social y cultural. Esto se puede comprender mejor en la siguiente cita *baliana*:

Dicha descripción del objeto no sólo implicaría adoptar una muy recomendable perspectiva social de las cosas. Si la lectura de los objetos incluye a lo social, a la gente, su estudio incluiría también a las prácticas visuales posibles dentro de una cultura particular y, por tanto, dentro de regímenes escópicos o visuales, incluiría, en definitiva, a toda forma de visualidad. (Bal, 2004, pág. 16)

Incluir dentro de una subjetividad toda forma de visualidad sería imposible, sin embargo, como menciona Bal, en las prácticas sociales dentro de una cultura particular es posible encontrar que es la imagen la que dota de verdad y poder a la

fuerza de la creencia metafísica. La especie humana es básicamente ocularcentrista, por tanto, los dioses deben ser, por antonomasia panópticos, porque el que todo lo ve se encuentra como poseedor de todo conocimiento y verdad.

Pero ¿de qué manera puede ser posible rechazar toda la fuerza dogmática-teológica a favor de un proceso de secularización de la imagen? O concretamente como lo pregunta Mieke Bal: “¿existe, entonces, un modo menos esencialista de circunscribir el dominio del objeto de los estudios de la cultura visual?” (Bal, 2004, pág. 23)

Por tanto, siguiendo la línea de esta investigación, para que un fotógrafo, por ejemplo, pueda integrar estos elementos, debería ser necesariamente un actante¹⁶, un filósofo y un poeta¹⁷.

Es difícil escribir un artículo que verse sobre la imagen fotográfica sin un bagaje cultural filosófico, porque este bagaje puede proporcionar objetividad a la imagen fotográfica a través de su conceptualización.

En el lenguaje conceptual, utilizado como *dúnamis*¹⁸, se puede encontrar la manera de apartarse del dogmatismo visual genealógico y al mismo tiempo se

¹⁶ Término tomado de Lucien Tesnière y usado primeramente en la lingüística donde, dentro de cierta concepción de la sintaxis, sirve para denominar al participante (persona, animal o cosa) en un acto, tanto si lo ejecuta como si sufre pasivamente sus consecuencias, considerando cada oración como un minidrama en cuyo proceso aparecen actores y circunstancias representados por actantes (sustantivos) y circunstanciales (adverbios). Actantes y circunstanciales (sustantivos y adverbios) están subordinados a verbos. [...] El sujeto se vincula con el objeto a través del eje del deseo, pues el objeto lo es de su deseo. El donador o destinatario se vincula con el destinatario a través del eje de la comunicación; el objeto lo es de su comunicación y los unifica. El adyuvante (auxiliante positivo) y el oponente (auxiliante negativo) son proyecciones de la voluntad propia del sujeto, se vinculan a él como dos fuerzas de signo opuesto que favorecen u obstaculizan, perspectivamente, su voluntad, es decir, su deseo. [...] Es adyuvante todo aliado del sujeto que facilita la obtención del objeto. Es oponente todo aquel que estorba o que ofrece resistencia a la voluntad del sujeto. Por lo tanto también es oponente el anti/sujeto [...] Su función consiste en autoconcientizarse a sí mismo y al mundo, y sus rasgos característicos están al servicio de esta función que se realiza de manera constante porque cada momento su autoconciencia –ante su propio juicio y ante los ojos ajenos utilizados como espejo, pues su voz íntima y auténtica entra en el concierto de las otras voces y genera verosimilitud- ya no es la misma porque no está predeterminada, está indefinida e inconclusa, y suele estar ubicada en el umbral crítico de la última decisión inclusive su imagen física nos es dada a través de su mirada cuando se observa al espejo. (Beristáin, 2013, págs. 11, 12)

¹⁷ Entiéndase “poeta” desde su sentido literal etimológico ποιητής (poietés) creador, autor, fabricante, artesano; hacedor, legislador; poeta. La cual deriva de ποίεω (poiéo) hacer, fabricar, ejecutar, edificar, construir. Un poeta es el que construye un poema ποίημα (poiéma) obra, manufactura (mueble, estatua, etc.); creación del espíritu, poesía, poema; acción. Un poema es una ποίησις (poíesis) acción, creación; adopción; fabricación, confección, construcción; composición, poesía; poema. (Pabón S. de Urbina, 2008, págs. 486, 487)

puede deconstruir la relación objeto-sujeto y por tanto objetividades y subjetividades.

La poesía actuará como un agenciamiento deleuziano con el que la imagen fotográfica puede funcionar como creadora de afectos intersubjetivos que podrían ayudar a la sublimación de la pulsión escópica.

Antes de cerrar este subtema cabe mencionar una propuesta de Villafañe que coincide sobremanera con la propuesta tética:

En nuestra opinión, carece de sentido una definición cerrada que intente clausurar lo que la imagen es. Sería una conceptualización reduccionista en exceso que cercenaría multitud de aspectos que definen la particularidad de las imágenes; por ello, lo que proponemos es definir la imagen in extensum, a partir de un conjunto de variables de definición que se refieren a otros tantos criterios taxonómicos. Lo que pretendemos al proceder de esta manera es definir las imágenes clasificándolas, empeño que no resulta sencillo dada la gran variedad de especímenes icónicos que pueblan la iconosfera contemporánea. (Villafañe & Mínguez, 2013, pág. 16)

En el siguiente punto se tratará de deconstruir la relación objeto-sujeto, a través de la intersubjetividad de las singularidades inmanentes para dar a conocer los especímenes icónicos con los que se trabajará y que pueblan parte de la iconosfera cultural contemporánea.

La multiplicidad de aspectos que definen la particularidad de las imágenes estarán determinados, en esta investigación, por su relación con la realidad sensorial y la interpretación de dicha realidad. Por tanto, se relaciona con lo subjetivo, pero en correspondencia a una consciencia que trabaja en comunión al entorno espacio-temporal de particularidades inmanentes. Consciencia de su propia presencia subjetiva pero sabedora de otras consciencias que trabajan como multiplicidades en beneficio de lograr un entorno cultural espacio-temporal intersubjetivo, el cual converge en la propia inmanencia, la cual se analizará en el siguiente subtema.

1.2 Imaginarios de la inmanencia

Figuras de melancolía, de tristeza dulce en la certidumbre del destino efímero, en la conciencia del constituirse en el

¹⁸ *Dúnamis* (δύναμις) fuerza, poder, capacidad. (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 160)

puro fragmento y en la inanidad del yo. Sea cual sea el abanico de imágenes que despliegue ante nuestros ojos, siempre nos revela la misma certeza: la falsía sobre la que toda identidad –todo deseo y su objeto–, todo lenguaje y su sentido, todo proyecto y su simbólica– se asienta. Ser siempre otro: la alienación última que retrata, fatalmente, nuestro destino. (Brea, 1991)

La inmanencia lucha contra la futilidad del Yo, contra el puro fragmento desterritorializado en la trascendencia del binomio objeto-sujeto. Al respecto Deleuze expone:

La inmanencia no remite a un objeto ni pertenece a un sujeto [...] se presenta como pura corriente de conciencia a-subjetiva, conciencia pre-reflexiva impersonal, duración cualitativa de la conciencia sin yo. [...] vida impersonal y sin embargo singular que desprende un puro acontecimiento liberado de los accidentes de la vida interior y exterior, es decir, de la subjetividad o de la objetividad de lo que acontece. [...] Es una haecceidad que no corresponde a la individuación sino a la singularización. [...] Por ejemplo, los niños más pequeños se parecen entre sí, no tienen una individualidad. Pero sí tienen singularidades, una sonrisa, un gesto, una mueca, acontecimientos que no corresponden a caracteres subjetivos. (Deleuze, 2015, págs. 1-3)

La inmanencia se enlaza a la conciencia rizomórfica que habita en intermediación a los *démenes*¹⁹ y que siempre se encuentra, al igual que Eros, entre la vida y la muerte. La singularización atañe a lo rizomático porque es incluyente, puesto que singulariza las individualidades. Es la potencia de la conexión sensorial-afectiva fuera del Yo y fuera de la subjetividad inerte en la propia trascendencia individualista-alienada de la expresión “hágase tú voluntad y no la mía”. Voluntad atrapada en la creencia del perdón trascendente sumido en la inconsciencia moral-metafísica de la propia subjetividad alienada a-volitiva.

¹⁹ Los *démenes*, según Apuleyo: “[...] difieren con gran variedad, según los países, los demás actos litúrgicos: la marcha de las procesiones, el silencio de los misterios, las funciones de los sacerdotes, las atribuciones de los sacrificadores; y lo mismo las efigies de los dioses y sus adornos, la consagración y ubicación de los templos, el color e inmolación de las víctimas. Todo ello está relegado solemnemente según las costumbres de cada lugar, y así, por ejemplo, a menudo conocemos mediante sueños, predicciones y oráculos que las divinidades están indignadas por imprudencia o insolencia en su culto. [...] En un cierto sentido se denomina también demon el alma humana, incluso cuando se halla en el cuerpo: ...son los dioses los que infunden este ardor a nuestros espíritus, Eulalio, o ¿cada uno se hace un dios de su furiosa pasión? Y así un buen deseo del alma es un dios favorable. Piensan algunos que de ello procede el denominarse *ευδαίμονες*, como antes se ha dicho, a los hombres felices cuyo demon es bueno, es decir, cuyo espíritu es perfecto en virtud. En nuestra lengua, como yo lo interpreto, no sé si apropiadamente, pero en verdad me arriesgo a ello, podría llamarse Genio, porque este dios, que es el alma de cada uno, aunque inmortal, nace sin embargo en cierta forma con el hombre, de modo que las oraciones con que rogamos al Genio y Genita me parecen testimoniar la composición y nexo de nuestro ser, entendiendo con dichos dos nombres el cuerpo y el alma con cuya unión y conjunción existimos. (Apuleyo, 1968, págs. 13, 14)

En esta investigación rizomática²⁰ de la imagen poética fotográfica no se trabaja con subjetividades sino con singularidades inmanentes, que desde el mundo conceptual deleuze-guattariano, devienen sustantivaciones²¹. Se pierde lo antropomórfico, lo eidomórfico, lo iconomórfico y se abre la posibilidad (como potencia) a lo rizomórfico; antonomásico de lo sinestésico, lo interdisciplinar. Sobre “lo interdisciplinar” Mieke Bal expone:

Hace algún tiempo (1984) Roland Barthes [...] escribía sobre la interdisciplinariedad distinguiendo claramente dicho concepto de su parasinónimo: la ‘multidisciplinariedad’. Para desarrollar un trabajo interdisciplinar, nos advertía, no es suficiente elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, cada una de las cuales pueda abordarlo de una forma diferente. El estudio interdisciplinar consiste en crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie²². (Bal, 2004, págs. 13-14)

Probablemente a partir de la investigación interdisciplinar de las particularidades de la *imagen* se logre la creación de un nuevo objeto en el plano de inmanencia que pueda escapar del objeto *en sí* como pura representación, aunque esto

²⁰ En el terreno de la Biología, rizoma es un tipo de tallo subterráneo y ramificado de ciertas plantas, que generalmente crece en forma horizontal emitiendo raíces y brotes herbáceos, donde se almacenan las sustancias de reserva, como es el caso del lirio que posee un rizoma. (Deleuze & Guattari, 2009, pág. 9) Sin embargo, este término se utilizará de manera metafórica en esta investigación. Se atribuye el primer uso de esta metáfora a Carl Jung, el discípulo de Freud que tanto trabajó sobre formas de articular el pensamiento humano a niveles pre-lógicos o pre-predicativos (el nivel del inconsciente o subconsciente freudiano fue reelaborado en estos trabajos). Jung utilizó el término Rizoma para enfatizar la naturaleza subterránea e invisible de la vida. (Deleuze & Guattari, 2009, pág. 10) La metáfora del Rizoma ayuda a romper con ese paradigma epistemológico clásico. Por un lado, niega la necesidad de que los contenidos de cualquier saber deban configurarse según ese modelo de jerarquía arborescente en múltiples desgloses desde un tronco inicial común y en su lugar postula una forma mucho más libre de articulación de tales contenidos que se entrelazan (como los conceptos de una enciclopedia definidos unos a partir de otros). Por otro lado, y es aquí donde radica la relevancia de la metáfora del rizoma, posibilita modificar radicalmente la concepción básica de la epistemología tradicional al prescindir de la diferencia básica entre sujeto y objeto. La idea metafórica del rizoma no presupone un sujeto observador separado, individualizado y distinto de la realidad que observa, sino que ayuda a concebir al observador, o a la comunidad de observadores como inmersos ellos mismos en una red, en constante flujo y cambio, de relaciones de interdependencia en las que las “operaciones de observación” no son algo separado o “distinto” esencialmente del resto de las operaciones en que se mantiene y desarrolla vivo el entramado del Rizoma total de materia, vida, y toma de conciencia de ese cosmos en las construcciones científicas, filosóficas o religiosas hechas desde el interior de ese cosmo-rizoma que es la realidad. (Deleuze & Guattari, 2009, pág. 12)

²¹ La sustantivación o nominalización ocurre cuando un adjetivo o un verbo pasan a convertirse en un sustantivo anteponiendo un determinante (el, la, los, las, lo) a un adjetivo calificativo. Este determinante se denominará transcategorizador, ya que convierte el adjetivo en un sustantivo. Ejemplo: Lo bueno. (Sustantivación, transcategorización del adjetivo bueno a un sustantivo. Lo será un transcategorizador que provoca esta conversión) Fuente: (sustantivación, 2012)

²² La cita textual de Roland Barthes dice: En efecto, se podría decir que la interdisciplinariedad, que se ha convertido hoy en día en un sólido valor de la investigación, no puede llevarse a cabo por la simple confrontación de saberes especiales; la interdisciplinariedad no es una cosa reposada: comienza efectivamente (y no solamente como emisión de un piadoso deseo) cuando se deshace la solidaridad de las antiguas disciplinas, quizás hasta violentamente, gracias a los envites de la moda, en provecho de un objeto nuevo. (Barthes, 2002, pág. 73)

genere una dicotomía conceptual, como menciona Melot: “*representar es hacer presente lo que no está.*” (Melot, 2010, pág. 16)

Sin embargo, aunque la investigación sea interdisciplinar no podría dar como resultado un nuevo objeto como contenedor conceptual, como menciona Mieke Bal, porque según Deleuze: “*el plano de inmanencia no se define por un sujeto ni por un objeto capaces de contenerlo.*” (Deleuze, 2015, pág. 234)

En la muerte deleuziana del objeto, la imagen ya no se encuentra en lo enmarcado. No existe, bajo estos parámetros conceptuales, un sujeto fotógrafo enmarcador de objetos sino un deconstructor creador de imágenes.

El concepto de *imagen poética fotográfica* es un develador rizomático de singularidades inmanentes que no se relaciona con la subjetividad, sino con las individuaciones por haecceidad;²³ concepto que Deleuze explica de la siguiente manera: “*un conjunto de afectos no subjetivados.*” (Deleuze & Guattari, 2006, pág. 266)

Los afectos no subjetivados solamente pueden darse en una creación artística que implica multiplicidades, potencias y agenciamientos, por ejemplo: la luz y el aire se componen con un imaginero que se compone con un rostro; y los ojos, la mano y la cámara fotográfica, se componen juntos.

Se han encontrado numerosas entradas o acepciones como para definir *imagen* como un término. Es difícil delimitar la palabra *imagen*, se escapa de la estructura arborescente, es más bien una palabra rizomática henchida de neologismos y

²³ *Ecceidad en latín haecceitas es un término creado por Duns Escoto a partir del adjetivo haec, que indica una cosa en particular; para designar la individualidad [...], que determina y contrae la naturaleza común (compuesta de materia y forma) a una cosa particular, ad ese hanc rem. El principio es invocado por Escoto para explicar la manera en que la “naturaleza común”, que es indiferente tanto en la universalidad como en la individualidad, origina la cosa individual, [...] más tarde fue usado por la escuela escotista como “individuación”. (Abbagnano, 2012, pág. 335) [...] El problema de la individuación es el problema de la constitución de la individualidad a partir de una sustancia o naturaleza común. [...] Escoto niega que la materia o la forma puedan ser principio de individuación. La materia, que es el sujeto indistinto, no puede ser el principio de la distinción y de la diversidad. [...] Desde este punto de vista el individuo no está caracterizado por la simplicidad de su constitución, sino más bien por la complejidad y riqueza de sus determinaciones. Según se ha dicho, el problema de la individuación nace del carácter privilegiado atribuido a la sustancia común, que existiría de algún modo antes e independientemente de los individuos. (Abbagnano, 2012, págs. 588, 589)*

préstamos semánticos conjuntamente con un rostro que ha de aparecer al momento de creación en el devenir de la imagen poética fotográfica.

Expresa Michel Melot: “¿Cómo esta sola palabra, imagen, puede contener tantas maravillas?” (Melot, 2010, pág. 11)

Tan solo Melot encuentra bastantes acepciones sobre la palabra *imagen* en su investigación etimológica²⁴ y Elsie Mc Phail Fanger refiere lo siguiente:

La presencia de las imágenes es tan antigua como la cultura europea occidental. A partir de su prohibición en el antiguo testamento, se inicia en Occidente una larga historia de guerras pictóricas y movimientos iconoclastas de orden político, social, cultural y teológico, mismas que han estimulado un conjunto de interpretaciones sobre el poder, la manipulación, el rango, el sentido y el papel de las imágenes. (Mc Phail Fanger, 2012, pág. 7)

Mc Phail en su libro “Desplazamientos de la imagen”, menciona en la última página, después de un importante análisis estructural sobre la imagen: “*El ingrediente poético de esta síntesis final, seguramente motivará una futura discusión sobre el tema de la imagen y su comprensión.*” (Mc Phail Fanger, 2012, pág. 146)

Por otro lado, De Haene menciona, también al final de su libro “París y la fotografía, pasión de luz”:

En el momento en el que los defensores de la nueva fotografía se lanzan en un elogio de la mirada a la conquista de la luz, la recreación del tiempo y la reordenación del espacio visual, logran definir una estética que permite que la fotografía se instituya como una expresión artística, incorporándola a las propuestas de las vanguardias artísticas en el proceso de edificación de una visión moderna. (De Haene Rosique, 2009, pág. 327)

Mc Pheil y De Haene son dos teóricos que hacen pensar inmediatamente en el devenir de la imagen como una potencia artística, ¿o sería mejor decir poética? Pero ¿cómo se puede definir un acto de potencia artístico visual con la idea de devenir, cuando parece existir una aporía en la imposibilidad de establecer una representación visual gráfica de la idea del devenir?

²⁴ Del indoeuropeo provienen dos grandes familias: la formada sobre la raíz *weid* y la formada sobre la raíz *weik*. La primera, *eidos* en griego, de donde se deriva la palabra *idea*, ha dado *ídolo* y *video* (veo en latín). La segunda, a través del griego *eikón*, ha dado *icono*, que designa la imagen material (como *picture* en inglés). Se formó una tercera línea sobre la raíz *spek*, cuya descendencia es numerosa: *espectáculo*, *especular*, *espectro*, *espía* e incluso en francés *épice*, que pasó, tras un curioso rodeo, por la palabra *espèce*, es decir, lo que es especial o especioso, lo que se refiere al aspecto. La idea contenida en *spek* es más bien la del acto de mirar, así pues, de la especificación, del espejo (*speculum*). Para hablar de la observación, el griego conocía las palabras formadas sobre *skep* (escéptico) y las formadas sobre su prima *skop*, de donde han venido las numerosas *scopias* e incluso los obispos, con la intermediación de lo episcopal, relativo al que vigila. (Melot, 2010, pág. 11)

En su libro *“El teatro y su doble”*, Antonin Artaud²⁵ parece resolver esa aporía y confiere la idea de un devenir a la imagen de un cuadro de la Edad Media de Lucas Van Leyden titulado *“Las hijas de Lot”*.

Hay en el cuadro, además, una idea del Devenir, que los distintos detalles del paisaje y la manera en que están pintados –planos que se anonadan o corresponden– introducen en el espíritu exactamente como podría hacerlo una música. (Artaud, 2006, págs. 38,39)

Pareciera que la tela de Van Leyden (ilustración 1) es haecceidad pura construida de devenires. Porque la haecceidad; como menciona Deleuze: *“no tiene ni principio ni fin, ni origen ni destino; siempre está en el medio. No está hecha de puntos, sólo está hecha de líneas, es rizoma.”* (Deleuze & Guattari, 2006, pág. 266)



Ilustración 1 “Las hijas de Lot” Lucas Van Leyden (alrededor de 1520)

²⁵ Comentario de Antonin Artaud que habla sobre la inmanencia respecto a la tela de Van Leyden véase: (Artaud, 2006, págs. 35-39)

Esta tesis no será una genealogía de la imagen, ni una investigación arbórea, sino una investigación rizomática, una geología de la imagen, que pueda funcionar de la manera en que menciona a continuación Deleuze: *“el árbol siempre tiene algo de genealógico. Por el contrario, un método de tipo rizoma sólo puede analizar el lenguaje descentrándolo sobre otras dimensiones y otros registros”*. (Deleuze & Guattari, 2009, pág. 32)

Sin embargo, es ineludible hacer una revisión etimológica de la palabra *imagen*, de la cual derivan muchas acepciones-entradas. Se puede decir que *imagen* es un concepto arquetípico jungueano porque tiene que ver con imágenes originarias constitutivas del inconsciente colectivo y que son comunes a toda la humanidad.

Pierce decía que los símbolos, en referencia a la imagen *“sólo están ligados a lo que designan por mera convención, como el alfabeto o los signos matemáticos.”* (Melot, 2010, pág. 15)

Beuchot en una interpretación de Pierce se da cuenta de que todos los mensajes visuales se remiten a mensajes verbales, porque la iconicidad gira en torno al *logos*, la imagen siempre es interpretada por la especie humana. Cuando se expresa *“esa imagen me dejó sin palabras”*, ya existe una interpretación. Cuando se apunta *“la imagen no quiere ser interpretada”* ya hay también una interpretación lingüística.

La definición simbólica pierciana²⁶, con respecto a la imagen, limita los fines de esta investigación, es mucho más rica la definición jungueana que aborda el concepto simbólico arquetípico de imagen desde una perspectiva antropológica, *“porque habla de un osario no de un hueso”²⁷*. Jung dixit:

²⁶ Michel Melot en *“La breve historia de la imagen”* afirma que nadie puede ofrecer hoy una definición de la imagen que tenga autoridad y menciona que Charles S. Pierce tuvo cierto éxito al distinguir tres categorías de signos: 1. Los iconos, 2. Los índices y 3. Los símbolos. Sin embargo, argumenta que las fronteras de Pierce son porosas. (Melot, 2010, págs. 15-16)

²⁷ En alusión al comentario hecho por Deleuze en una entrevista de Claire Parnet titulada *“El abecedario de Gilles Deleuze”*. El comentario lo hace Deleuze en la sección *“D”* de la entrevista, y exclama: *¿Qué es un animal? Ahora bien, no hay un animal que sería una imagen del padre. Los animales, por regla general, van en manadas o bandas, son manadas o bandas. Hay un caso que me alborota mucho, es un texto que adoro: se trata de Jung, aquél que rompió con Freud después de una larga colaboración. Jung relata a Freud que ha tenido un sueño, un sueño de osario, ha soñado con un osario. Y Freud no comprende literalmente nada, le dice todo el rato: «Si usted ha soñado con un hueso, se trata de la muerte de alguien, significa la muerte de alguien». Y en realidad Jung no deja de decirle: «No le estoy hablando de un hueso; he soñado con un osario, un osario...». Freud no comprende. No ve la diferencia entre un osario y un hueso, es decir, un osario*

Una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto “inconsciente” más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a las ideas que yacen más allá del alcance de la razón. (Jung, 2002, pág. 20)

Barthes por otro lado expone:

De acuerdo con una antigua etimología, la palabra imagen tendría que estar relacionada con la raíz de imitari. Esto nos sitúa de inmediato en el centro del más importante de los problemas que se le puedan plantear a la semiología de la imagen: la representación analógica (la copia) ¿sería capaz de producir verdaderos sistemas de signos y no simples aglutinaciones de símbolos? (Barthes, 2015, pág. 31)

La imagen no se remite a un concepto, ni a un método. Se encuentra relacionada directamente a la inmanencia. Porque los conceptos remiten a algo, a una ciencia, a un método, a subjetividades objetivadas, a una imagen, a un pensamiento. Pero la imagen es en sí una vida, parafraseando a Deleuze, pero una vida con todas sus implicaciones no es ni buena ni mala, ni subjetiva ni objetiva, ni sujeto ni objeto. Una vida es un Uno henchido de multiplicidades, de particularidades que escapan a toda dialéctica. ¡La inmanencia es la propia imagen!

Esto se puede aseverar con más fuerza en boca de Deleuze cuando menciona: “*El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento.*” (Deleuze & Guattari, 2011, pág. 41)

El pensamiento lo es todo, fuera del pensamiento no existe nada y esto no conlleva al nihilismo, sino a la inmanencia. Porque el cosmos entero existe en la inmanencia, pero no existe fuera de la imagen del pensamiento. La imagen del pensamiento es la potencia generadora de todas las imágenes existentes.

La *mímesis* tautológica de la imagen del pensamiento ha surgido como *téchne*, como *poíesis*, como *demiurgo*, hasta como Dios artesano que ha creado al hombre a su imagen y semejanza a partir de arcilla. Hombres creados por Dios

son cien huesos, mil huesos, diez mil huesos. Pues... eso es una multiplicidad, un agenciamiento, etc.: me paseo por un osario, bueno, ¿qué quiere decir eso? ¿Qué es aquello por donde pasa el deseo? En un agenciamiento, se trata siempre de un colectivo. Colectivo, constructivismo, etc., eso es el deseo. (Deleuze, 1988-1989)

con sus propias manos, lo cual implica un saber hacer, una *poésis*, un Dios alfarero, un artesano. Imagen *mímesis* de la imagen del pensamiento de Dios.

La creación del hombre es inmanencia pura que escapa de la trascendencia divina de la creación de Dios como una vida, un soplo divino que se desvanece en la imagen del pensamiento creador de hombres y dioses. Por eso, como menciona Sloterdijk: "*La metafísica comienza como metacerámica*". (Sloterdijk, 2014, pág. 42)

La *mímesis* quiere atrapar la imagen que proyecta el ojo al pensamiento, se quiere apropiarse de ella, y la cámara fotográfica es uno de sus mayores logros en su carrera por obtener la imagen del pensamiento, pero la misma cámara fotográfica es producto de la imagen del pensamiento; la imagen fotográfica casi logra alcanzarla, pero en medio de su producción, de su *mímesis-méthesis*, la inmanencia escapa como agua entre sus dedos.

Hacer una revisión etimológica del término *imagen* será necesario ya que se encontró que está relacionada directamente a la inmanencia y por tanto al pensamiento, como explica Deleuze:

Orientarse en el pensamiento no implica referencia objetiva, ni móvil que se sienta como sujeto y que, en calidad de tal desee el infinito o lo necesite. El movimiento lo ha acaparado todo, y ya no queda sitio alguno para un sujeto y un objeto que sólo pueden ser conceptos. Lo que está en movimiento es el propio horizonte: el horizonte relativo se aleja cuando el sujeto avanza, pero en el horizonte absoluto, en el plano de inmanencia, estamos ahora ya y siempre. [...] Varios movimientos del infinito están tan entremezclados que, lejos de romper el Uno-Todo del plano de inmanencia, constituyen su curvatura variable, sus concavidades y sus convexidades, su naturaleza fractal en cierto modo. (Deleuze & Guattari, 2011, págs. 41-42)

Pensar siempre ha sido peligroso. Cuenta Platón que Sócrates pagó el precio de pensar con la muerte. Platón prefirió seguir pensando en el *topos uranos*, el mundo de las ideas y de las formas: el eidos; que dejar de pensar a cambio de una vida fútil en el destierro. Sócrates quería seguir viviendo, sin saberlo, en la pura inmanencia del pensamiento, aunque él creía que esas velocidades e intensidades del pensamiento se encontraban en la trascendencia. Aunque, según Deleuze, no es posible, hasta la creación cartesiana del cogito, tratar la inmanencia como un campo de conciencia.

Las multiplicidades, las particularidades y los rizomas, son peligrosos porque no permiten la alienación del pensamiento. A las subjetividades contemporáneas no les importa la velocidad del pensamiento porque han conseguido velocidad de imágenes sin imágenes del pensamiento a través de la subjetivización alienante de la ubicuidad de la publicidad, inherente al móvil, que crea la presencia de la ausencia del objeto-deseo. Porque como menciona Deleuze:

Pensar es siempre seguir una línea de brujería. [...] Y es que uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, un animal, un vegetal, una molécula, una partícula, que vuelven al pensamiento y lo realzan. Hay religión cada vez que hay trascendencia, Estado imperial en el cielo o en la tierra, y hay filosofía cada vez que hay inmanencia. (Deleuze & Guattari, 2011, págs. 46-47)

Según Deleuze, la imagen de un pensamiento pertenece a la conciencia y ésta pertenece al plano de inmanencia. Para Artaud el plano de conciencia era lo mismo que el plano de inmanencia en el que existen ilusiones que nublan el plano, esto sería la opacidad de la imagen. Si se hacen a un lado las ilusiones, si se limpia la opacidad de la imagen del pensamiento, entonces, según Deleuze, quedaría un plano de inmanencia *“más puro, el que no se entrega a lo trascendente ni vuelve a conferir trascendencia, el que inspira menos ilusiones, menos malos sentimientos y percepciones erróneas”* (Deleuze & Guattari, 2011, pág. 62).

Si el plano de inmanencia deviene imagen del pensamiento, por fuerza está constituido como rizoma, de particularidades y agenciamientos múltiples de entradas, como menciona Deleuze: *“con una abundante ramificación lateral y circular, no dicotómica.”* (Deleuze & Guattari, 2009, pág. 27).

Por tanto, merece la pena hacer un estudio etimológico que fundamente la rizomatización del término *imagen* en el siguiente subtema.

1.3 Imaginarios etimológicos

A continuación, se muestran algunas múltiples entradas del término *imagen*, que como menciona Deleuze: *“tales contenidos se entrelazan como los conceptos de*

una enciclopedia definidos unos a partir de otros.” (Deleuze & Guattari, 2009, pág. 12)

A través de una mirada deleuziana se observan agenciamientos múltiples rizomáticos que se analizarán a partir de la etimología del término *imagen*: “*representación del aspecto de alguien o de algo: latín imago, imagen, retrato, efigie; visión; idea; pensamiento. De la misma familia: imaginar, imitar, remedar, remedo.*” (Gómez De Silva, 2013, pág. 367)

Si se revisa la palabra *imago* en latín, se puede encontrar que tiene que ver con las siguientes acepciones: “*imagen, representación, retrato// estatua, retrato de un antepasado, imagen en cera, colocada en el atrium, llevada en los funerales// figura, forma// imagen, sombra de un muerto, aparición, fantasma, visión// eco// copia, reproducción, imitación.*” (Pimentel Álvarez, 2009, pág. 346)

Cabe resaltar que la palabra “*fantasma (φάντασμα, aparición, visión, sueño, imagen, apariencia*” (Sebastián Yarza, 1964, pág. 1463), que es una de las acepciones de *imago*, es de la misma familia de φανός (fanós), “*claro; luminoso; brillante.*” (Sebastián Yarza, 1964, pág. 1463), y también está emparentada con φαντασία (fantasía), “*acción de mostrarse, aparición, aspecto, vista, apariencia, aparición, fantasma, idea, imagen real o fantástica.*” (Sebastián Yarza, 1964, pág. 1463)

Es preciso mencionar, como parte fundamental del proceso de investigación, que imagen en griego es εἰκών (*eikón*) que significa “*imagen, figura, estatua, pintura, retrato, semejanza, comparación, representación.*” (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 175)

También se encontró que la palabra imagen está relacionada con la visión y ésta en latín se traduce como: “*visio: acción de ver, imagen, simulacro (de las cosas), representación.*” (Pimentel Álvarez, 2009, pág. 847) Además, tiene referencias a *fantasma*, en latín “*spectrum, espectro, simulacro.*” (Pimentel Álvarez, 2009, pág. 995)

La imagen es algo que se aparece, que se hace visible, un φάντασμα (fantasma) una φαντασία (fantasía), pero también una “*αλήθεια (alétheia, verdad, realidad, realización).*” (Sebastián Yarza, 1964, pág. 64)

Si se revisa la raíz de *alétheia* se encuentra que la *a* como primer elemento de una palabra en griego es un compuesto asintáctico, una partícula inseparable que significa negación o privación, como por ejemplo en Abismo (*βυθός*, fondo): sin fondo. Es posible que el término *Alétheia* sea una palabra de compuesto asintáctico, cuyo primer elemento es inseparable, y entonces se entendería de la siguiente manera: *a* (sin) *letheía* (*λήθη*, olvido), sin olvido, que bebe del río Letheo en el Hades y sin embargo recuerda nuevamente, se devela, brilla.

Al tomar en cuenta el estudio etimológico anterior, es posible exponer que la imagen inspira a los “creadores de imágenes”, a los poetas, los imagineros, los *εικονοποιός* (*eiconopoios*), término que utiliza el Estagirita para referirse a los creadores de imágenes en *Πέρι ποιητικής* (*Poética*) 1460^b9 (Aristóteles, 2015, pág. 100).

Sin embargo, en *Sofista*, de los Diálogos de Platón, cuando el Extranjero le pregunta a Teeteto 234^b1, 2 “¿Concibes una forma de juego más habilidosa y más divertida que la imitación?”²⁸ 234^b1, 2 (Platón, 2007, pág. 366) Platón entra en dificultades, y manifiesta en boca del Extranjero: “Pues si afirmáramos que posee una técnica simulativa, será fácil para él, compartiendo incluso nuestro empleo de los argumentos, orientarlos en sentido opuesto, de tal modo que, cuando lo llamemos fabricante de imágenes, preguntará a qué llamamos concretamente imagen.”²⁹ 239^{c-d} (Platón, 2007, pág. 383)

Será interesante incluir también la traducción al francés de estos párrafos incluida al pie de página, en donde la traducción literal de *creador de imágenes* del francés al español sería *creador de simulacros*.³⁰

Se puede constatar arriba que el término imagen cuenta con una gran cantidad de entradas múltiples, entonces se puede afirmar con ayuda de Deleuze:

Multiplicidad deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad

²⁸ 234^b1,2 Ξένος: Παιδιάς δὲ ἔχεις ἢ τι τεχνικώτερον ἢ καὶ χαριέστερον εἶδος ἢ τὸ μιμητικόν.

²⁹ 239^c Τοιγαροῦν εἴ τινα φήσομεν αὐτὸν ἔχειν φανταστική 239^d τέχνην (*fantastikén téchne*) ῥαδίως ἐκ ταύτης τῆς χρείας τῶν λόγων ἀντιλαμβανόμενος ἡμῶν εἰς τούναντίον ἀποστρέψει τοὺς λόγους, ὅταν εἰδωλοποιόν (*eidolopoion*) αὐτὸν καλῶμεν, ἀνερωτῶν τί ποτε τὸ παράπαν εἶδωλον λέγομεν.

³⁰ *Cependant si, en attendant, nous venons à dire qu'il exerce un art 239^d fantasmagorique, lui à son tour pourra facilement nous prendre par nos propres paroles, les retourner contre nous, et nous demander, puisque nous l'appelons faiseur de simulacres, ce que c'est précisément qu'un simulacre.)*

[...] para abortar en el objeto o que se divida en el sujeto. (Deleuze & Guattari, 2009, pág. 32)

Una imagen tiene un aspecto inconsciente que se encuentra más allá de la razón y puede representar a alguien o algo a través del retrato, la visión, una idea o un pensamiento. O como preguntaría Melot: “¿*Precedió la abstracción a la figuración?*” (Melot, 2010, pág. 21)

¿Será cuestión de connotación y denotación barthesiana?

Las imágenes quieren comunicarse, quieren hablar desde lo inconsciente; no son imágenes miméticas, son imágenes de la anámnesis virtual del devenir del tiempo.

Las imágenes son parecidas a la ninfa Eco que trata de comunicar su propia imagen que es rechazada por la imagen especular narcisista en su condición a-gregaria (la a como partícula de negación) que echa raíces cada vez más profundas que desean alcanzar la presencia de la ausencia nihilista de la muerte como fin del deseo de formas arbóreas organizadas, en lugar del goce de intensidades múltiples que devienen multiplicidades fragmentarias de cuerpos sin órganos artaudenses, de intensidades inmanentes de libertad a-moral spinozista, de velocidades que detienen la mirada en pliegues y repliegues que no desean la arborización sino el goce de la rizomatización de máquinas nómadas de deconstrucción molecular de la sombra fantasmagórica de un muerto en la imagen real o fantástica desterritorializada en la opacidad y reterritorializada en la luminiscencia.

Un aborto del Uno, lo indivisible en el objeto, sería como una abyección de trascendencia pura en un sujeto a-subjetivo, porque en este caso deleuziano: “*el Uno es siempre el índice de una multiplicidad: un acontecimiento, una singularidad, una vida*”. (Deleuze, 2015, pág. 236)

La imagen poética fotográfica es el Uno enmarcado en el devenir de las multiplicidades de la velocidad relativa del tiempo que se puede enmarcar y se puede contener porque se compone de multiplicidades infinitas de mundos conceptuales, universos simbólicos, átomos, protones, electrones, neutrones, fotones, elementos químicos y quínicos diogenesianos-sloterdijkianos,

contenedores que contienen y marcos que enmarcan mundos posibles que devienen tiempo letra a letra.

A lo que Melot testifica: *“La realidad cercada deviene imagen. Escapa a lo real por el hecho de ser seccionada y seleccionada”*. (Melot, 2010, pág. 19)

La trascendencia de la inmanencia es la realidad del universo simbólico, trascender en la inmanencia es el propio simulacro baudrillardiano de la conciencia a-subjetiva de agenciamientos de particularidades que no son la vida individual, porque como dispone Deleuze: *“la vida individual se mantiene inseparable de las determinaciones empíricas. Lo indefinido como tal no marca una indeterminación empírica, sino una determinación de inmanencia o una determinabilidad trascendental”*. (Deleuze, 2015, págs. 235,236)

La inmanencia de la trascendencia es la imagen poética fotográfica del mundo real que también se puede percibir en el instante real del preciso segundo en que ocurre un accidente grave o la muerte inesperada de una persona muy cercana, que puede ser un hermano.

Es decir, una experiencia traumática instantánea, por ejemplo, sobrevivir a un accidente aéreo. Dicho accidente acerca al sujeto de un solo golpe a la realidad, alejándolo del universo simbólico por un periodo indefinido de tiempo, en el que las palabras sobran por la incapacidad en el sujeto, de describir el universo real con la ayuda del universo simbólico.

Este acercamiento abyecto a la realidad carente de *logos*, es probablemente lo que más se acerca al concepto de denotación de Barthes en donde expone lo siguiente:

¿Hay que afirmar que es imposible una denotación pura, un más acá del lenguaje? Si es que ésta existe, quizá no es en el nivel de lo que el lenguaje común llama lo insignificante, lo neutro, lo objetivo, sino por el contrario en el nivel de las imágenes precisamente traumáticas: es el propio trauma el que deja en suspenso al lenguaje y bloquea la significación. Es cierto que se pueden captar situaciones por lo general traumáticas dentro de un proceso de significación fotográfica; pero precisamente entonces estas imágenes aparecen señaladas a través de un código retórico que las distancia, las sublima, las apacigua. [...] Quanto más directo el trauma, más difícil resulta la connotación. (Barthes, 2015, págs. 28, 29)

Cabe resaltar que en la realidad objetiva de la imagen no existen las palabras, como menciona Melot: *“Leer una imagen no es simplemente describir lo que*

creemos ver en ella, entregándonos a interpretaciones complacientes. [...] La imagen es indócil.” (Melot, 2010, pág. 20)

También al respecto de lo real de la imagen o de lo que ella quiere decir menciona Brea lo siguiente:

Es un error pensar que ellas tienen algo que decirnos, acaso que representan un mundo —o lo real—. No, no lo hacen. Ellas son portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanzas, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizándolo, sobre todo, nuestro deseo —acaso nuestro deseo de ser—. (Brea, 2010, pág. 9)

En referencia a la imagen-lenguaje Aristóteles menciona en su Poética:

Puesto que el poeta es imitador, lo mismo que un pintor o cualquier otro imaginero, necesariamente imitará siempre de una de las tres maneras posibles; pues o bien representará las cosas como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser. Y estas cosas se expresan con una elocución que incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje; éstas, en efecto, se las permitimos a los poetas.³¹ 1460^{b8-13}25 (Aristóteles, 2015, pág. 101)

Ahora bien, si se practica un análisis lingüístico de la imagen entre ídolo e ícono se puede constatar que Platón llama *eidolopoión* (ειδωλοποιόν) al fabricante de imágenes y el Estagirita lo llama *eikonopoíós* (εικονοποιός).

El término *ειδολον* (imagen, ídolo) se encuentra, en relación a Platón, a las formas *είδος* (*eidos*), *ειδω* (*eido*), las sombras y los fantasmas y el término *εικόνος* (imagen, ícono) se encuentra relacionado en Aristóteles, a la figura, la semejanza y la comparación. Estos dos términos son semejantes en las siguientes acepciones: figura, imagen, retrato y representación.

Ahora bien, Platón utiliza la palabra ídolo y Aristóteles la palabra ícono que fusionan con “*ποίησις* (*poíesis*; *acción, creación; adopción; fabricación, confección, construcción; composición*)” (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 487).

Así un *ποίημα* (*poema*) es una “*obra, manufactura [mueble, estatua, etc.]; creación del espíritu; acción.*” (pág. 486). Un poeta (*ποιητής*) es un “*creador, autor, fabricante, artesano; hacedor.*” (pág. 487)

La poesía es una facultad de creación y producción por la mano del hombre, es una *τέχνη* (*téchne*), un arte, un oficio, una profesión, un talento, una habilidad

³¹ 1460^{b8-13}25 *Ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητής ὁ ποιητής ὡς περ ἀνὴρ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός (eikonopoíós) ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν Ἐν τι αἰεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἐστίν, ἢ οἷα φασὶν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ἡ καὶ γλώττῃ καὶ μεταφορὰ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λ' ἐξέως ἐστὶ δίδωμεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς.*

manual, pero que tiene que ver con la artimaña y con el artificio. Y entonces cabe a bien citar a Baudrillard:

Así, los dioses griegos, seductores-impostores, utilizaban su poder para seducir a los hombres, pero eran a su vez seducidos, incluso eran a menudo reducidos a seducir a los hombres, constituyendo esto lo esencial de su tarea, y de este modo ofrecían la imagen de un orden del mundo en absoluto regulado por la ley como el universo cristiano o por la economía política, sino por un intento respectivo de seducción que aseguraba un equilibrio simbólico entre los dioses y los hombres. (Baudrillard, 2011, pág. 166)

La relación interpretación-devenir debe funcionar en la creación de especificidades que actúen como objetividades axiomáticas que sostengan las relaciones conceptuales de realidad estructural del universo simbólico como interpretación del universo real en el devenir de la imagen, porque ésta sobrepasa los límites de la interpretación enmarcada y dicotómica objeto-sujeto en función de la dialéctica que conduciría al nihilismo, al vacío conceptual.

A lo que Umberto Eco refiere lo siguiente: *“Como consecuencia, la interpretación sería infinita. En el intento de buscar un sentido último e inalcanzable, se acepta un deslizamiento sin freno del sentido.”* (Eco, 1998, pág. 53)

La imagen no se encuentra encuadrada dentro de la estructura dicotómica de la interpretación objeto-sujeto, precisamente por la riqueza de sus acepciones y por tanto de sus múltiples interpretaciones.

Existen aporías que se encuentran más allá de la historia de la imagen, porque no es posible analizar la primera imagen fabricada en la mente de la especie humana y encontrar su principio y su fin con ayuda de un método genealógico de investigación de la imagen. *“Como consecuencia, la interpretación sería infinita”.* (Eco, 1998, pág. 53)

Las múltiples interpretaciones de la imagen remiten a la forma rizomática que solamente es posible analizar y explicar a través de imaginarios *deleuzianos* que se examinarán en el siguiente subtema.

1.4 Imaginarios deleuzianos

Después de hacer constar la forma rizomática de la imagen y la poesía a través de su estudio etimológico, se puede aludir que la labor de un fotógrafo estriba en la

escritura de la luz que deviene imágenes, singularidades y encuentros moleculares de estados volátiles de fotones que no responden al tiempo.

El fotógrafo coge haecceidades deleuzianas, que son individualidades, no subjetividades. Transforma la materia-forma (latitud y longitud) en particularidades, es una máquina de producción nómada. Las haecceidades son intensidades, agenciamientos en la igualdad de las potencialidades que respiran en la más absoluta libertad fuera de la triada moral spinozista; son una suerte de pequeña embarcación solitaria de pesca que se encuentra entre el océano y el cielo en plena tormenta (plano de consistencia) por el agenciamiento del CsO³² del pescador artaudense que se levanta a las tres de la mañana para refugiarse en el devenir océano-viento-tormenta-relámpago; potencialidades rizomáticas acósmicas³³ que no son determinaciones espacio-temporales.

Pero no hay que pensar que la haecceidad consiste simplemente en un decorado o en un fondo que situaría a los sujetos, ni en apéndices que fijarían al suelo las cosas y las personas. Todo el agenciamiento en su conjunto individuado resulta ser una haecceidad; se define por una longitud y una latitud, por velocidades y afectos, independientemente de las formas y los sujetos que sólo pertenecen a otro plan. (Deleuze & Guattari, 2006, pág. 266)

Pequeño agenciamiento parafrástico de forma rizomática deleuziano venido de la siguiente cita. - (Deleuze & Guattari, 2006, págs. 267,268):

La tormenta oceánica, o el pez, o el pescador dejan de ser sujetos para devenir acontecimientos, en agenciamientos que son inseparables de una hora, de una estación, de una atmósfera, de un aire, de una vida. Tormenta oceánica, pez, pescador, embarcación pequeña solitaria, son componentes de inter-agenciamientos que señalan las potencialidades del devenir en donde el pescador es tormenta oceánica, que es agenciamiento del pescador, que es agenciamiento del pez, que es aire que es el pescador que es el meteorólogo, en el que el él no representa un sujeto, sino que diagrama un agenciamiento. No sobrecodifica los enunciados, no los trasciende, por el contrario, les impide caer bajo las constelaciones significantes o subjetivas, bajo el régimen de las redundancias vacías.

³² El concepto de CsO (*Cuerpo sin Órganos*) pertenece a Antonin Artaud y es desarrollado posteriormente por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Véase (Artaud, 2006, pág. 31)

³³ *Acosmía* (ακοσμία): desorden

El pescador no es sujeto ni objeto, es un CsO. Porque como señala Artaud: *“no hay nada más inútil que un órgano. Cuando ustedes hayan hecho un cuerpo sin órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos y lo habrán devuelto a su verdadera libertad.”* (Artaud, 2006, pág. 31)

De esta manera el él del fotógrafo no logra controlar ni manipular las velocidades del CsO de la luz de la estrella del sistema solar, que es agenciamiento del ojo, que es clima que deviene nubes y potencialidades rizomáticas en los movimientos de desterritorialización y reterritorialización de la rotación, traslación y nutación de la tierra y que por lo tanto se escapa de la creación de la organización de la medición apodíctica arbórea del tiempo.

Un fotógrafo, expone Deleuze: *“no procede por subjetividad, sino por haecceidad, pura haecceidad. ‘Seres fugaces’. Puras relaciones de velocidades y de lentitudes, ni más ni menos.”* (Deleuze & Guattari, 2006, pág. 273)

El fotógrafo crea afectos de agenciamientos: aproximaciones, encuentros, intensidades y velocidades del estado volátil de la luz. Tal como se puede constatar en la ilustración 2 (“Intensidades y velocidades del estado volátil de la luz” de Herrera), que es una fotografía de la luna llena en la que fue casi imposible controlar la medición de la entrada de la luz que refleja el sol sobre la luna que a la vez se refleja en el objetivo de la cámara fotográfica que no alcanza a poseer la misma definición que el ojo humano, esto se puede constatar al observar que la cámara refleja un fantasma de la propia luz y seis rayos luminiscentes.



Ilustración 2 “Intensidades y velocidades del estado volátil de la luz” Hiram Herrera 2016

Un rostro que aparece en una fotografía es una imagen, una fantasmagoría, un mundo deleuziano. Pero según Deleuze: *“la fabulación creadora nada tiene que ver con un recuerdo incluso amplificado...el artista...es un vidente, alguien que deviene. ¿Cómo podría contar lo que le ha sucedido, o lo que imagina, puesto que es una sombra?”* (Deleuze & Guattari, 2011, pág. 172)

Una imagen fotográfica mira y es mirada, aparece y desaparece, está presente y ausente.

La *téchne* fotográfica existe en la poesía de la mirada que busca transferencia.

Como menciona Platón en el Banquete: *“En efecto, todo aquel a quien toque Eros se convierte en poeta.”* (Platón, 2010, págs. 729, 196-e)

Eros deviene transferencia en busca del equilibrio entre la vida y la muerte, es hijo de la abundancia y de la carencia y desea una ausencia de la presencia de la muerte. Eros encadenado proteicamente a una eterna transferencia de la nada del vacío del espacio que permite ver y ser visto para morir y después volver a vivir en una eterna deconstrucción. Dicotomía espacial de objetos trascendentes que se

vuelven imágenes inmanentes que buscan escapar al vertiginoso vacío de la soledad.

Por antonomasia el arte es poesía -que se conglomerara como el azul de la cianotipia- que transfiere la imagen del acto volitivo de la mirada de un *demiurgo* de la escritura de la luz subjetivamente a-cósmico:

La oscura emoción poética impone signos materiales. Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aun las imágenes de las palabras. Pero el espacio donde truenan imágenes, y se acumulan sonidos, también habla, si sabemos intercalar suficientes extensiones de espacio henchidas de misterio e inmovilidad. (Artaud, 2006, pág. 97)

La voluntad no existe sin el vacío. La imagen poética de la escritura de la luz no existe sin un deseo. Es difícil aceptar que existe una alienación de la mirada dirigida por la rígida genealogía de la imagen instaurada por el atisbo museístico del objeto-imagen.

O como bien expuso Artaud en su época: *“Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras.”* (Artaud, 2006, págs. 13,14)

No obstante, Bal afirma:

La ‘historia’, como elemento de la historia del arte [...] puede conducir al desmantelamiento del objeto y de su disciplina, lo que a menudo se utiliza como la excusa perfecta para el dogmatismo metodológico o la indiferencia o, como poco, para la ausencia de una autorreflexión metodológica. (Bal, 2004, pág. 12)

La imagen fotográfica significa la muerte del objeto que queda atrapado en el tiempo en una suerte de fenomenología husserliana. En un supuesto símil, la noesis implicaría al dedo de la mano que oprime el botón que abre el obturador y el noema sería el resultado de esa operación que implicaría imagen.

Esa acción de oprimir el obturador implica agenciamientos y potencialidades rizomáticas. Como menciona Barthes: *“Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo”* (Barthes, 2013, pág. 35).

Si el dedo remite a la mano, la mano a la mirada, la mirada a la imagen mental y la imagen mental a la inmanencia, entonces sería conveniente hacer un análisis de

la mano. Porque la mano se compone de dedos que se componen de mirada que compone un fotógrafo que compone una imagen fotográfica. Haecceidad, pura haecceidad...

1.5 Imaginarios de la mano

La construcción o deconstrucción de conceptos no es una labor sencilla, es una tarea específicamente *anthrópinos* (ανθρώπινος).³⁴ Se forma a partir de una estructura teórica³⁵ fundamentada en signos lingüísticos articulados, es decir: “se relacionan entre sí, formando cadenas, conforme a ciertas normas.” (Beristáin, 2013, pág. 7)

Los signos lingüísticos son simbólicos, porque representan conceptos. Los conceptos son mundos posibles para Deleuze:

El Otro es un mundo posible, tal como existe en un rostro que lo expresa, y se efectúa en un lenguaje que le confiere una realidad. [...] En un concepto hay, más de las veces, trozos o componentes procedentes de otros conceptos, que respondían a otros problemas y suponían otros planos. (Deleuze & Guattari, 2011, pág. 23)

Los conceptos, se crean a partir de procesos técnicos, sináptico-cerebrales, que dependen de una máquina biofisiológica.

Por tanto, lo que se busca es la ayuda del otro-teórico, para abandonar la subjetividad de la *doxa*³⁶ buscando la *paradoxa*³⁷. Porque un sujeto no puede establecer un marco teórico por sí solo, no puede salir del pantano de la subjetividad sin la ayuda del otro, otro-mano, otro-ojo, otro-cerebro, otro-lenguaje, otro-rostro, que respalde de una manera lógica, la concatenación conceptual del trabajo de investigación tética.

Esta tesis es un trabajo crítico visual, en el que el ojo, la mirada, lo panóptico, la cámara fotográfica, las imágenes fotográficas, la luz, la pulsión escópica, el estadio del espejo y el rostro, son parte de una interdisciplina.

³⁴ *Anthrópinos: del hombre, humano.* (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 51)

³⁵ *Es importante, para el proceso de investigación de esta tesis, tomar en cuenta que la raíz etimológica de la palabra teoría viene del griego theoría; contemplación, acción de observar, de theásthai mirar, observar, contemplar.*

³⁶ *Δόξα doxa; opinión, manera de ver, idea, parecer, creencia, opinión infundada, ilusión, apariencia, figuración.* (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 157)

³⁷ *Παρά δόξα, contra la opinión o contra lo esperado.* (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 157)

Toda una urdimbre escópica, es verdad. Aunque hay algo que parece olvidado y que es un elemento importante en el desarrollo de la cultura visual, algo que ha trabajado objetivamente más que la mirada, el responsable de que exista el concepto de τέχνη (*téchne*). Es probable que sea superior al ojo porque es el δημιουργός (*demiurgo*) de los estudios visuales: *la mano*.

Porque antes de que existiera la fotografía; la mano, con ayuda del ojo, creaba imágenes de paisajes, retratos y dioses.

En la época de las cavernas plasmaban sucesos de la vida cotidiana. Afirma Gombrich que: *“las imágenes están hechas para protegerles contra otras fuerzas que son, en su concepto, tan reales como las de la naturaleza. Pinturas y estatuas son empleadas con fines mágicos.”* (Gombrich, 2011, págs. 39-40)

La importancia, en la época de las cavernas, de plasmar imágenes en las paredes de una cueva, gira en torno a la vida y la muerte, y el encargado de hacerlo, al parecer no era el que veía mejor, sino el más diestro en el dominio del manejo de la mano.

Véase, para una ejemplificación visual magistral inmejorable, la película documental: “Cave of forgotten dreams” (La cueva de los sueños olvidados) de Werner Herzog. Dicho documental discurre sobre las cuevas de Chauvet en el sur de Francia, que poseen las pinturas rupestres conocidas más antiguas. Actualmente dicho paraje se encuentra cerrado al público para su total conservación.



Ilustración 3 Bisonte Pintura rupestre; Chauvet, Francia h. 30000-28000 a.C.

La mano ha sido la creadora de toda obra de arte, al menos hasta el siglo XIX. Ha sido la responsable directa del devenir del arte, porque toda obra de arte tiene relación con la mano, aunque no se hubiera realizado con ella. Gombrich tiene algo de razón cuando considera: *“Lo único que se requiere es la voluntad de ser absolutamente honrados con nosotros mismos y preguntarnos al propio tiempo si no seguimos conservando también algo de primitivos en nuestra existencia.”* (Gombrich, 2011, pág. 40)

Merleau-Ponty hace constatar la tactilidad de la realidad a partir de la fenomenología de la percepción de la siguiente manera:

La realidad está por describir, no por construir. Esto quiere decir que no puedo asimilar la percepción a las síntesis que pertenecen al orden de juicio, de los actos de la predicación. En cada momento mi campo receptivo está lleno de reflejos, de fisuras, de impresiones táctiles fugaces que no estoy en condiciones de vincular precisamente con el texto percibido y que, no obstante, sitúo desde el principio en el mundo, sin confundirlos nunca con mis ensueños. También en cada instante sueño en torno a las cosas, imagino objetos o personas cuya presencia aquí no es incompatible con el contexto, no se mezclan con el mundo: preceden al mundo, están en el teatro de lo imaginario. Si la realidad de mi percepción no se fundara más que en la coherencia intrínseca de las representaciones, tendría que ser siempre vacilante y, abandonado a mis conjeturas probables, constantemente tendría yo que deshacer unas síntesis ilusorias y reintegrar a la realidad unos fenómenos aberrantes de antemano excluidos por mí de la misma. No hay tal. La realidad es un tejido sólido, no aguarda nuestros juicios para anexarse los fenómenos más sorprendentes, ni para rechazar nuestras imaginaciones más verosímiles. La percepción no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto, una toma de posición deliberada, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los

actos y todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. (Merleau-Ponty, 1994, pág. 10)

Según Merleau-Ponty la realidad no construye algo, sino que lo describe, porque se encuentra fuera de todos los juicios y prejuicios; de todos los conceptos y de toda predicación moral y trascendental, es en este sentido que el campo receptivo *merleauiano* se equipara al campo de inmanencia *deleuziano* en tanto que la conciencia aparta la niebla que opaca toda realidad inmanente de potencialidades, particularidades y agenciamientos, que son los reflejos, las fisuras y las impresiones táctiles fugaces *merleauianas* que abandonan la ilusión de la trascendencia, las síntesis ilusorias y los fenómenos aberrantes, para entregar la imagen mental deleuziana o el campo de todos los pensamientos *merleauianos* al tejido sólido de la realidad o a la imagen del pensamiento que no deja de propagar una conciencia pura, es decir, a lo no pensado en el pensamiento, como afirma Deleuze:

Y, más aún, lo táctil puede construir una imagen sensorial pura, siempre que la mano renuncie a sus funciones prensivas y motrices para contentarse con el puro tacto. Con Herzog asistimos a un esfuerzo extraordinario por presentar a la visión imágenes propiamente táctiles que caracterizan la situación de seres 'indefensos', y se combinan con las grandes visiones de los alucinados.³⁸ Pero es Bresson, aunque de un modo completamente distinto, el que hace del tacto un objeto de la visión por sí misma. El espacio visual de Bresson es un espacio fragmentado y desconectado pero cuyas partes presentan un enlace manual creciente. La mano adquiere en la imagen un papel que desborda infinitamente las exigencias sensoriomotrices de la acción, que incluso se sustituye al rostro desde el punto de vista de las afecciones y que, desde el punto de vista de la percepción, pasa a ser el modo de construcción de un espacio adecuado a las decisiones del espíritu. Así, en *Pickpocket*, son las manos de los tres cómplices las que dan una conexión a los pedazos de espacio de la estación de Lyon, no exactamente por el hecho de tomar un objeto sino por el hecho de que lo rozan, detienen su movimiento, le imprimen otra dirección, se lo transmiten y lo hacen circular por este espacio. La mano duplica su función prensiva (de objeto) con una función conectiva (de espacio); pero ahora es el ojo entero el que duplica su función óptica con una función propiamente 'háptica', según la fórmula que empleó Riegl para designar un tocamiento propio de la mirada. (Deleuze, 2014, págs. 25, 26)

³⁸ Emmanuel Carrère (*Werner Herzog*, Edilig, pág. 25): no sólo en *Lands des Schweigens und der Dunkelheit*, que pone en escena a ciegos sordos, sino en *El enigma de Gaspar Hauser*, donde coexisten las grandes visiones oníricas y los menudos gestos táctiles (por ejemplo, la presión del pulgar y de los dedos cuando Gaspar se esfuerza en pensar). (Deleuze, 2014, pág. 26)

La impresión táctil atañe al saber hacer, a la manufactura, a la *téchne* perteneciente al artesano, al *demiurgo*, en donde la mano produce lo que el ojo no puede, aunque el ojo tiene más alcance táctil espacial que la mano.

Ya en el *Quattrocento* y en el *Cinquecento* había una gran competencia, y para ser el mejor artesano era necesario poseer unas manos diestras que pudieran aprehender el oficio. Por ejemplo:

En su juventud, Miguel Ángel recibió una formación como la de cualquier otro artesano. Cuando tenía trece años inició su aprendizaje, que duraría tres, en el activo taller de uno de los principales maestros de la Florencia de finales del Quattrocento, el pintor Domenico Ghirlandaio (1449-1494). [...] En este taller, el joven Miguel Ángel podía aprender ciertamente todos los recursos técnicos del oficio. [...] En lugar de adquirir la fácil manera de Ghirlandaio, se dedicó a estudiar las obras de los grandes maestros del pasado. [...] Trató de penetrar en los secretos de los escultores antiguos, que supieron representar la belleza del cuerpo humano en movimiento, con todos sus músculos y tendones. Al igual que Leonardo, no se contentaba con aprender las leyes de la anatomía de segunda mano [...] Investigó por sí mismo la anatomía humana, diseccionó cuerpos, y dibujó, tomando modelos, hasta que la figura humana no pareciera ofrecerle secreto alguno. (Gombrich, 2011, pág. 303 a 305)

En la ardua labor de diseccionar cuerpos, estaban implícitas las manos del artesano, memorizando táctilmente todos los ligamentos y músculos del cuerpo humano. Pallasmaa estaba consciente de la importancia de la mano cuando refiere: *“Consideramos la mano como un miembro banal y evidente de nuestro cuerpo, pero de hecho se trata de un instrumento de precisión prodigioso que parece tener su propio entendimiento, su voluntad y sus deseos.”* (Pallasmaa, 2015, pág. 25)

Sobre la fotografía, Barthes también tiene cosas que decir con respecto a la importancia de la mano.

Muestre sus fotos a alguien; ese alguien sacará inmediatamente las suyas: <<Vea, éste de aquí es mi hermano; aquel de allá mi hijo>>, etcétera; la Fotografía nunca es más que un canto alternado de <<Vea>>, <<Ve>>, <<Vea esto>>, señala con el dedo cierto frente a frente y no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico. (Barthes, 2013, pág. 27)

En esta cita Barthes menciona al dedo, probablemente el índice, que señala; pero ese señalar depende de una mano hábil, una mano que habla, que está en perfecta comunicación con la mirada, con el rostro, aunque solamente sea para

expresar una deixis³⁹ personal en una fotografía vernácula. Porque cuando advierte: *“Para mí, el órgano del Fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo.”* (Barthes, pág. 35) Está proponiendo que el dedo de la mano del fotógrafo es una suerte de extensión maquina del disparador.

Sin embargo, Pallasmaa menciona: *“a menudo incluso parece ser tanto el origen como la expresión del placer y de la emoción. [...] Las manos son órganos genéricos característicos del homo sapiens, pero al mismo tiempo son elementos únicos.”* (Pallasmaa, 2015, pág. 25)

Con las manos el hombre ha creado herramientas, armas, ha fabricado dioses con la escultura y la pintura, y después ha dicho que los dioses lo han creado a él, como expone Sperling:

Puede hacer del otro no solo alimento sino cosa, herramienta, espejo deformante, hermano, peligro, obstáculo o basura [...] Parado sobre dos patas, mira más lejos, mira a los ojos, ama distinto. Con sus dos patas libres construye miles de patas, garras, manos, bocas, ojos, lenguas y cabezas [...] máquina de máquinas que producen máquinas, engranaje de multiplicación infinita [...] creador y destructor [...] Sujeto que sujeta. (Sperling & García-Baró, 2008, pág. 80 a 83)

La mano es, una extensión de la voluntad creadora y destructora del hombre, la voluntad *schopenhaueriana* del hombre, se hizo mano. Es una máquina perfecta que marca la diferencia entre la especie humana y las demás especies animales.

La mano pasa desapercibida, pero siempre está expresando algo acompañada del lenguaje o de la mirada. Expresa emociones cuando un sujeto está hablando u observando. El movimiento de las manos depende de la excitación emocional y de la propia cultura del sujeto.

Siempre es posible “hablar” con las manos y transmitir afectos, energía, vitalidad, enfermedad, tristeza, alegría, ensoñación, belleza, fealdad, arrogancia, grandeza, ternura, hosquedad, frío, calor, entre otras sensaciones físicas o anímicas: potencialidades. Las manos tienen vida propia, se mueven por sí solas.

Las manos están asociadas a la evolución de la especie humana y a su inteligencia, por lo que, en algunas culturas como la norteamericana, no es bien

³⁹ Función de ciertos elementos lingüísticos que señalan algo que se ha dicho o se va a decir en el discurso, un punto en los ejes de espacio o tiempo, o un elemento respecto de los hablantes, por ej. este, ese o aquel: la deixis personal se realiza a través de pronombres. Fuente: (WordReference, 2017)

vista la práctica gesticular. Probablemente se debe a que el movimiento de las manos delata el nivel de excitación y demuestra poco control emocional, porque como el mismo Pallasmaa expone: *“la mano habla al cerebro como seguramente este le habla a la mano.”* (Pallasmaa, 2015, pág. 35)

Por tanto, con el movimiento de las manos se puede mostrar lo que se piensa y esto se demuestra con el ejemplo del sociólogo Joseph Fisher quien advierte:

La práctica de gesticular al hablar, común en los países latinos, parece ridícula, si no ordinaria, a muchos norteamericanos. Como nosotros nos hemos acostumbrado a hablar sin servirnos de las manos, llegamos a la conclusión de que ésta es la mejor manera de llevar una conversación. (Fichter, 1982, pág. 189)

Parece que los norteamericanos tratan de ocultar lo que piensan o, de reprimir sus sentimientos y emociones al no tener una práctica gesticular, probablemente para no presentar una “mala imagen” o una imagen equivocada de lo que quieren comunicar. Como, menciona Pallasmaa: *“las teorías actuales que sugieren que el lenguaje se originó en la primitiva fabricación colectiva y uso de herramientas implican que incluso el desarrollo del lenguaje está ligado a la evolución conjunta de la mano y del cerebro.”* (Pallasmaa, 2015, pág. 36)

Analizando, como piensa Pallasmaa: *“la extraordinaria movilidad del brazo y la mano del brazo y de la mano, así como la coordinación entre el ojo y la mano y el juicio preciso de las posiciones y relaciones espaciales.”* (Pallasmaa, 2015, pág. 35)

Entonces se puede colegir que la mano es el ojo de la mirada y la mirada el ojo de la mano. Pallasmaa está tratando de demostrar que existe una sinestesia real orgánica, en el conjunto de la manera en que se percibe visualmente el mundo y las representaciones e imágenes obtenidas de éste, en el cual la mano forma parte del ojo, que forma parte de la luz, que forma parte del sol, que forma parte de la energía-materia, que forma parte del espacio que deviene en un bucle sinestésico de funciones de individuaciones singulares que no son subjetivas y no forman parte de la dicotomía objeto-sujeto, son más bien haecceidades deleuzianas en pleno funcionamiento maquínico.

Como si la especie humana fuera un tipo de conciencia visual del cosmos en la cual no existieran las coincidencias ni el azar, sino una voluntad creadora consciente no fragmentada ni estratificada. El ojo es piel, como expone Pallasmaa:

Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos del tocar y, por tanto, están relacionados con el tacto. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente. [...] La piel es el más antiguo y sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación y nuestro protector más eficaz [...]. Incluso la transparente córnea del ojo está recubierta por una capa de piel modificada. [...] El tacto es la modalidad sensorial que integra nuestra experiencia del mundo con la de nosotros mismos. Incluso las percepciones visuales se funden e integran en el continuum háptico del yo; mi cuerpo me recuerda quién soy y en qué posición estoy en el mundo. Mi cuerpo es realmente el ombligo de mi mundo, no en el sentido del punto de vista de la perspectiva central, sino como el verdadero lugar de referencia, memoria, imaginación e integración. (Pallasmaa, 2006, págs. 10, 11)

Una voluntad de ombligo representacional que deviene deseo; pero ya no solamente deseo de ver, sino deseo de poseer lo que se ve. Deseo de posesión de todo lo que alcanza la mirada; porque se siente y se palpa con la mirada ya que el ojo está hecho de piel. Todo lo que está al alcance de la mano no es nada a comparación de todo lo que está al alcance de la mirada. Si el ojo es parte de la piel, entonces es correcto decir que se toca con la mirada, y que se ve a través de la piel.

Se desea con la mirada que palpa delicadamente la imagen interespacial, ya que el ojo está construido con una capa muy delicada y fina de piel. Y la piel desea. El ojo toca con la mirada; toca la imagen interespacial que es la opacidad del espacio y percibe el devenir del tiempo que solo puede palpar a través de una fotografía.

1.6 Ensoñaciones poéticas fotográficas de la imagen tiempo-espacio

Dentro de la imagen-tiempo se puede percibir la fotografía, la pintura o la escritura, como propuestas poéticas que permanecen inmutables a través del tiempo y del espacio.

Sin embargo, la imagen necesita del lenguaje para poder ser interpretada o leída lo cual implica una cierta lógica para instaurar un dominio intelectual y sensible que dependa del gusto; el cual depende sobremanera de la proporción aurea. Por

ejemplo, para Villafañe: “*Definir la imagen no es mucho menos complejo que definir la realidad.*” (Villafañe & Mínguez, 2013, pág. 30)

Por tanto, resulta indudablemente complejo tratar de definir la imagen utilizando la realidad como referente objetivo a través del concepto de *mímesis*. Porque desde Platón la *mímesis* refiere a una imagen como copia fiel de la realidad y por ende se acepta a la realidad como referente objetivo; como marco referencial científico que abala que el objeto de estudio de la imagen es la realidad que depende de la propia esencia de la imagen.

Por ejemplo, Villafañe resuelve el criterio de la imagen con respecto a la realidad de la siguiente manera:

En el mismo sentido, la esencia de la imagen [...] quedaría definida por tres hechos [...]: 1. Una selección de la realidad. 2. Un repertorio de elementos y estructuras de representación específicamente icónicas. 3. Una sintaxis visual. [...] De lo anterior se deduce, en primer lugar, que cualquier imagen mantiene un nexo con la realidad con independencia de cuál sea el grado de parecido o fidelidad que guarde con ella. Las pinturas de Jackson Pollock o de Piet Mondrian, en las que no es posible identificar ningún referente figurativo, mantienen una conexión natural con la realidad al menos en el nivel primario de los elementos más simples de la representación (los colores, las formas, las texturas...) [...] La extracción por parte del creador de la imagen es lo que podríamos denominar un esquema preicónico de la realidad. [...] Este esquema preicónico está a medio camino entre la percepción y la representación. Podría decirse con propiedad que es el origen de esta última, ya que en él se contiene la estructura del referente, pero, sin embargo, su naturaleza es exclusivamente perceptiva. (Villafañe & Mínguez, 2013, págs. 30, 31)

Es bastante interesante la manera en que Villafañe resuelve que cualquier imagen mantiene un nexo con la realidad a través de los colores, las formas o las texturas, sin importar lo que estas representen. Porque la esencia de la imagen representa primariamente colores, formas y texturas que son componentes de la realidad; o al menos de la realidad perceptiva de la naturaleza icónica de la imagen, que depende de un componente preicónico de la realidad, que está situado entre la percepción y la representación del creador de la imagen; del *eiconopoiós* aristotélico. Como si este componente preicónico fuera un símil de la inmanencia.

No obstante, en el prefacio (a cargo de Iván de la Nuez) del libro de Blow up blow up, de Fontcuberta, basado en una película de Antonioni,⁴⁰ se menciona:

El principal malestar de la cultura contemporánea no proviene de lo que concebimos como ficción sino de aquello que percibimos como verdad. [...] Joan Fontcuberta interviene en todo este asunto de 'lo real' desde una singularidad evidente: se desmarca del rebaño y cambia el 'chip' de la costumbre. [...] Al final de la película, el fotógrafo no está seguro de si existe distinción alguna entre imagen, ilusión y experiencia de lo real. [...] La paradoja es que, rebasando el umbral de reconocimiento o inteligibilidad, la imagen no se vuelve hiperrealista, en el sentido de que continúa suministrando escalas de información más detallada, sino que se vuelve abstracta y ambigua. La paradoja es que al superar exageradamente una escala de representación discernible se pierde toda la información visual de la escena inicial dando paso en cambio a la información intrínseca del propio soporte de la película (el grano, los arañazos, las formas inconexas de blancos y negros). ¿De qué están hechas las imágenes, cuál es su material básico, su metafísica? La respuesta nos reenvía ya no al cadáver de un cuerpo inerte que simula la muerte, sino al propio cadáver de la representación. (Fontcuberta, 2010, págs. 14-15, 44-46)

A continuación, se muestran algunos fotogramas de la película Blow Up de Michelangelo Antonioni y una fotografía de la instalación que hiciera Fontcuberta con respecto a la película.⁴¹

⁴⁰ La película Blow Up, 1966. Director Michelangelo Antonioni está basada en "Las babas del diablo" de Julio Cortázar. Para más información véase: (Antonioni, 1966)

⁴¹ Reseña copiada de la página de la galería de arte Àngels Barcelona, ubicada en Barcelona, España. "A partir de los fotogramas duplicados de una copia en 35mm de la película, Fontcuberta nos propone la acción de seguir ampliando unos negativos en el punto donde Thomas, el protagonista del relato, se detiene. Más allá de revelar la presencia de un cadáver en un parque, el gesto de Fontcuberta apunta al cadáver de la propia representación: un cuerpo inerte en el que asoman, con la radical economía de medios impuesta por el procedimiento, las tensiones entre acontecimiento y representación, entre documentalidad y ficción, entre experiencia e imagen. La paradoja es que rebasado nuestro umbral de inteligibilidad las monumentales ampliaciones pierden toda referencia de la escena inicial para permitir emerger en cambio toda la información intrínseca al propio soporte de la película (el grano, los arañazos, las formas irreconocibles de manchas blancas y negras...). Fontcuberta con ello nos sumerge hasta el grado cero del material filmico y nos transporta, atravesando toda posible significación, hasta su naturaleza más íntima. Es como si pretendiésemos indagar de qué están hechas las imágenes." (Barcelona, 2009)



Ilustración 4 Fotogramas Blow Up, 1966. Michelangelo Antonioni



Ilustración 5 Fotograma Blow Up-Cadáver, 1966. Michelangelo Antonioni



Ilustración 6 Partial views of exhibition at àngels barcelona, 2009 / Vista de la instalación del fotograma ampliado de la película "Blow up" en la galería àngels barcelona, 2009



Ilustración 7 Blow up Blow up (2009). Installation. 6 pieces, 206 x 120 cm each + DVD projection. Final dimensions depend on the installation. Duplicates of 35mm stills onto silver gelatin prints, steel cable, DVD, digital print.

En las ilustraciones (4 Fotogramas Blow Up, 1966. Michelangelo Antonioni, 5 Fotograma Blow Up-Cadáver, 1966. Michelangelo Antonioni y 6 Partial views of exhibition at àngels barcelona, 2009) es posible apreciar la función preicónica *villafañeana* de la imagen, en que al tratar de mostrar la verdad de la realidad a través de la imagen fotográfica se llega a lo abstracto de la imagen que desborda la imaginación de la verdadera realidad fantástica preicónica del puro arte fotográfico situado entre la percepción y la representación, en la inmanencia del imaginario artístico subjetivo que desea la intersubjetividad de la iconicidad que inunda la mirada de opacidad *sartreana*.

Lo preicónico es un movimiento de velocidades e intensidades deleuzianas de abstracción e hiperrealidad subjetiva que deviene consciencia poética de creación artística que funciona como *mímesis* subjetiva que desea *méthexis* intersubjetiva.

Espacialmente existe una resonancia vibratoria en la imagen, que necesita de la *méthexis nancyana*, de ese compartir rizomático *deleuziano*. Como explica Nancy: “la imagen hace resonar en ella una sonoridad del mutismo (la cual, cuando es música, hace por su parte refractarse en ella una visualidad de lo invisible).” (Nancy, 2006, pág. 9)

Existe una resonancia entre Eco y Narciso. Narciso al no darse cuenta de esa resonancia, de ese compartir de la imagen, muere ahogado en la pura *mímesis* de su imagen especular al no escuchar esa conciencia de sí mismo que lo llamaba a compartir el espacio-tiempo de la opacidad de la transferencia del otro-espacial que viaja en la misma particularidad de tiempo que su propia conciencia.

Eco es la fantasía de la resonancia mutua; es la palabra de la imagen que quiere hablar y compartir para que el otro no muera ahogado dentro de su propia imagen que no alcanza a reconocerse a sí misma en la conciencia cognoscente, por la falta de participación de la fuerza y potencia que ofrece la comunicación con el otro, la opacidad del otro.

Pero ¿cómo explicar la imagen-tiempo-real? Octavio Paz expone:

En suma, también para la dialéctica la imagen constituye un escándalo y un desafío, también viola las leyes del pensamiento. La razón de esta insuficiencia – porque es insuficiencia no poder explicarse algo que está ahí, frente a nuestros ojos, tan real como el resto de la llamada realidad- quizá consiste en que la dialéctica es una tentativa por salvar los principios lógicos- y, en especial, el de contradicción- amenazados por su cada vez más visible incapacidad para digerir el carácter contradictorio de la realidad. (Paz, 2015, pág. 100)

El tiempo existe independientemente de una representación objetiva o subjetiva, no es, como diría Kant, “*un concepto empírico que se derive de una experiencia.*” (Kant, 2008, pág. 52)

Al trabajar en un análisis del tiempo y el espacio desde una perspectiva *kantiana*, es posible deducir que, si se separan los juicios analíticos a posteriori y por tanto contingentes, de los juicios sintéticos a priori y por tanto apodícticos, no quedaría ninguna representación que pertenezca a la sensación. Esta forma se llamará, según Kant, intuición pura, porque se ha separado lo que el entendimiento piensa como sustancia, fuerza, divisibilidad y sensación como, impenetrabilidad, dureza, color, etc. Esta intuición pura, sería para Kant, la ciencia de todos los principios a priori de la sensibilidad: la estética trascendental. En ella se hallarán, como principio del conocimiento a priori, dos puras formas de la intuición sensible: Espacio y Tiempo.

No obstante, esto ha quedado ya superado con Deleuze:

Sin embargo, la noción de representación, tal como la hemos empleado hasta ahora, sigue siendo vaga. De una manera más precisa, hemos de distinguir entre la representación y lo que se presenta. Lo que se presenta a nosotros es ante todo el objeto tal como aparece. Entonces, la palabra ‘objeto’ sobra. Lo que se nos presenta o lo que aparece en la intuición es ante todo el fenómeno en tanto diversidad sensible empírica (a posteriori). [...] El fenómeno aparece en el espacio y en el tiempo: el espacio y el tiempo son para nosotros las formas de toda aparición posible, las formas puras de nuestra intuición o de nuestra sensibilidad. [...] Lo que se presenta no es pues sólo la diversidad fenoménica empírica en el espacio y el tiempo, sino la diversidad pura a priori del espacio y del tiempo mismos. La intuición pura (el espacio y el tiempo) es precisamente lo único que la sensibilidad presenta a priori. (Deleuze, 2008, págs. 22, 23)

Es decir que las representaciones, la intuición, el fenómeno, y los a priori kantianos de tiempo y espacio han sido superados por la unidad de la multiplicidad que no es una síntesis, porque no existe una tesis, sino algo ya dado, algo que es. La especie humana existe en el tiempo y el espacio, que son los elementos apodícticos que permiten su presencia.

Pensar el pensamiento y la opacidad del objeto *nancyano* es lo que otorga conocimiento a la conciencia consciente de sí misma, por el puro hecho de encontrarse con una mirada que observa el tiempo-espacio.

La intuición misma es tiempo y espacio interpretado por representaciones que no son otra cosa que eso: puras representaciones empíricas del espacio-tiempo. Porque si todo lo que es, se encuentra siendo, entonces, fuera de la experiencia (a priori) que es explicada por la diversidad sensible empírica (a posteriori) o viceversa, no podría existir sino nada. Respecto a esto sugiere Deleuze:

Desde este punto de vista, ya no tenemos necesidad de definir el conocimiento como síntesis de representaciones. Lo que se define como conocimiento, esto es, como síntesis de lo que se presenta, es la representación misma. [...] la síntesis remite a la imaginación; en su unidad, al entendimiento; y en su totalidad, a la razón. (Deleuze, 2008, pág. 23)

Empero no es posible concebir representaciones que no deriven de la experiencia, porque toda representación es en sí una experiencia. Kant tenía razón en cuanto a que el tiempo y el espacio, junto con la geometría, existen sin necesidad de que se atestigüe una comprobación empírica de su propia existencia, porque es posible medir el tiempo, empero no es posible detenerlo, regresarlo (pasado), adelantarlo (futuro) o fragmentarlo para comercializarlo.

La fragmentación del tiempo tan solo se puede ejecutar desde una mera representación de éste, a través de un cronómetro o un reloj, pero estas fragmentaciones no se pueden poseer ni manipular objetivamente, tan solo es posible imaginar una planeación o medición abstracta del tiempo, el cual nunca se detiene.

Por esta razón no puede existir una sumisión *kantiana* del objeto al sujeto, porque el tiempo, que sería el objeto, no está sometido al sujeto, sino más bien el tiempo somete al sujeto, pero también al objeto. Y si el tiempo no es ni objeto ni sujeto, entonces estos, objeto y sujeto, no pueden existir dentro o fuera del tiempo porque si existieran, el espacio dejaría de existir.

La facultad de conocer no tiene que ver con un objeto que vive afuera de la propia facultad de conocer. La facultad de conocer nace del deseo y de la imaginación

que habita y coexiste en la inmanencia de las singularidades del tiempo y el espacio; todo es tiempo y espacio y fuera de ello no hay sino nada. Como menciona Deleuze: *“únicamente el hombre en tanto ser racional puede encontrar en sí mismo el fin de su existencia.”* (Deleuze, 2008, pág. 124)

Pero siempre la subjetividad del universo simbólico pierde la referencia entre lo real y lo imaginario, entre imágenes que son reales y realidades que son imaginarias. Una imagen fotográfica proyectual, es una imagen subjetiva que habita el espacio objetivo habitado por subjetividades que construyen y deconstruyen objetividades que funcionan como potencias de la percepción subjetiva espacial que intuye objetividades que no le interesan por ser objetividades creadas a partir de subjetividades, que habitando la subjetividad abandonan la objetividad, la cual no es interesante para la subjetividad, porque si adquiere importancia se vuelve subjetividad. Como ejemplo se muestra a continuación una cita deleuziana:

Cuando Proust se pregunta qué hay bajo todos esos nombres que se aplicaron a Nerval, responde que en realidad se trata de una de las más grandes poesías que hayan existido en el mundo, o incluso de la locura o el espejismo a los que Nerval sucumbió. Pues si Nerval necesita ver y pasearse por el Valois, lo necesita como la realidad que debe `verificar` su visión alucinatoria hasta el punto de que ya no sabemos lo que es presente o pasado, mental o físico. Necesita la Isla de Francia como lo real que su palabra y su visión crean, como lo objetivo de su pura subjetividad: una `luz de sueño`, una `atmósfera azulada y purpúrea`, solar y lunar.⁴² [...] Lo más subjetivo, el subjetivismo cómplice de Rivette, es perfectamente objetivo, pues él crea lo real por la fuerza de la descripción visual. E, inversamente, lo más objetivo, el objetivismo crítico de Godard, era ya completamente subjetivo, pues sustituía el objeto real por la descripción visual, haciéndola entrar `en el interior` de la persona o del objeto (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*).⁴³ (Deleuze, 2014, págs. 24, 25)

Sartre, por ejemplo, hablaba de una consciencia de sí para poder ubicarse dentro del tiempo y el espacio. En ese concepto sartreano de tiempo-espacio, el sujeto adquiere conciencia de los objetos que existen como opacidad dentro del espacio, y del devenir del tiempo sobre ellos. Sartre discurría sobre la existencia de una

⁴² Proust, *Contre Sainte-Beuve*, “Gerard de Nerval”. Proust concluye su análisis haciendo notar que un soñador mediocre no volverá a ver los lugares que tomó en su sueño, ya que sólo se trata de un sueño, mientras que un verdadero soñador lo hará más aún por ser un sueño. (Deleuze, 2014, pág. 25)

⁴³ Ya respecto de *Vivre sa vie* Godard decía que “el lado exterior de las cosas” debe permitir ofrecer “el sentimiento de adentro”: “¿cómo presentar el adentro? Pues bien, justamente permaneciendo prudentemente afuera”, como el pintor. [...] (Deleuze, 2014, pág. 25)

opacidad que otorgan los objetos a la conciencia, misma que representa la aprehensión del objeto y por tanto al ser cognoscente.

La fórmula sartreana indica que a mayor opacidad o saturación del espacio mayor conocimiento. Aunque para Sartre, la conciencia de sí mismo no es un conocimiento de la conciencia, sino que el objeto es opacidad o conocimiento espacial para la conciencia cognoscente, esto lo explica Sartre:

Decíamos que la conciencia es el ser cognoscente en tanto que es y no en tanto que es conocido. Esto significa que conviene abandonar la primacía del conocimiento si queremos fundar el conocimiento mismo. Sin duda, la conciencia puede conocer y conocerse. Pero, en sí misma, es otra cosa que un conocimiento vuelto sobre sí. [...] Una mesa no está en la conciencia, ni aún a título de representación. Una mesa está en el espacio, junto a la ventana, etc. La existencia de la mesa, en efecto, es un centro de opacidad para la conciencia [...] Introducir esta opacidad en la conciencia sería llevar al infinito el inventario que la conciencia puede hacer de sí misma, convertirla en una cosa y rechazar el cogito. [...] No toda conciencia es conocimiento (hay conciencias afectivas, por ejemplo); pero toda conciencia cognoscente no puede ser conocimiento sino de su objeto. (Sartre, 2006, págs. 18, 19)

Empero la conciencia, al volverse conocimiento de su objeto, que no es otra cosa que imágenes guardadas en la memoria mnémica del universo simbólico, entonces se buscaría algo más, porque existe una ausencia siempre presente, un deseo, una promesa de eternidad que inquiere presencia perene en su propia ausencia, como asienta Brea:

Promesa de duración, de permanencia –contra el pasaje del tiempo–. He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas. [...] contra la certidumbre de que ese horizonte de negrura, de absoluta nada, sea el único destino que espera a todo lo que hemos vivido, sentido. (Brea, 2010, pág. 9)

Mantenerse siempre presentes en el tiempo y el espacio es lo que busca la especie humana a través de las imágenes. Esto es posible realizarlo a través de la imagen poética fotográfica. Lo que busca la especie humana es permanencia. Sobrevivir a la muerte, al vacío espacio-temporal de la nada eterna.

Sublimación de la pulsión escópica que confiere salir de la oscuridad del nihilismo que nada en la presencia objetual de la imagen del sujeto que deviene imágenes que comparten al otro esa presencia de la ausencia de la muerte.

Como refiere Sloterdijk citando a Michaux: *Coloco una manzana ante mí sobre la mesa. Luego me pongo yo en esa manzana. ¡Qué descanso!* (Sloterdijk, 2014, pág. 85)

Ese *ponerse ahí* significa procurar los afectos. Es producción poética tratando de vencer la muerte. Un desdoblamiento narcisista queriendo compartir la propia presencia de su ausencia liberada del ser y encarnada en una fotografía como objeto simbólico que mira y es mirado. Transferencia de afectos del propio ícono fotográfico que conserva su taxativa voz cuando encuentra resonancia en la conciencia del otro desde la presencia del tiempo y del espacio.

La *méthexis* acompaña a la imagen poética fotográfica, porque, como apunta Nancy, no es reproducción, sino producción. Si esa producción se crea conscientemente para tratar de aliviar la pulsión escópica alienada por el agente publicitario, entonces se habrá salvado a la imagen y no será solamente *mímesis* (reproducción), sino el conjunto *mímesis-méthexis*.

Existe también el concepto de *máquinas de detención*, como las llama Brea, las cuales producen imágenes que viajan por el tiempo. Siempre participando con el otro compartiendo una herencia mnémica de afectos poéticos viajeros. Expone Brea refiriéndose a las imágenes:

Para ellas, en efecto, no hay tiempo, o el tiempo ha dejado de pasar. Ellas nunca atienden al presente, vienen siempre del pasado, traen memoria. La memoria de un tiempo otro –siempre hay un hic et nunc, una coordenada espacio-temporal concreta que fija la signatura de origen, sobre cuya certidumbre podemos constatar también la de su originalidad– del que ellas nos llegan como envío, atravesando eones. Sí: para estas imágenes –o quizá diría ‘para las imágenes producidas bajo este régimen técnico’– el tiempo se ha detenido. [...] Ellas capturan, y retienen un tiempo único [...] para ellas no hay narración, no hay secuencialidad, es precisamente uno, único, un tiempo congelado, detenido, estático. (Brea, 2010, págs. 11, 12)

Las imágenes fotográficas congelan el tiempo, pero al mismo tiempo se mueven en el tiempo transformando el espacio. Es verdad que se congela solamente un fragmento de tiempo, pero esto no hace que ese mismo tiempo se transporte al presente como potencia. No obstante, sí puede existir una potencia de participación con el otro que viaje desde el pasado como imagen-tiempo y forme un lazo intersubjetivo atemporal. El fotógrafo es un cazador de tiempo-luz, que a

veces es cazado por su misma presa en una transferencia que lo identifica con sus propios afectos de creación artística, de producción poética.

El poeta es, desde el sentido etimológico de la palabra, un artista productor de afectos que se proyecta en el otro como un otro-sí mismo que viaja congelado en el tiempo y el espacio para restituirse en el encuentro con otros afectos, con otras miradas que subliman su propia pulsión escópica. Deleuze dixit: “*Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo.*” (Deleuze, 2014, pág. 56)

El todo que cambia, al que se refiere Deleuze, es la percepción del tiempo pasado, congelado, y restituido en el presente en un movimiento perpetuo de descongelamiento eterno, de *méthexis* eterna. La imagen viajera se convierte en resonancia que participa con el otro, que mira y es mirada. *Méthexis* que confronta el pasado y el presente en un espacio que siempre cambia, porque el propio espacio viaja en el tiempo. No se queda atrás en el pasado, pero las imágenes tampoco. Ellas viajan para compartir esa promesa de eternidad que busca el individuo desencarnado, encarnándose en una producción fotográfica viajera.

La imagen siempre habita el presente, pero con potencialidades temporales y espaciales que transporta y comparte desde el pasado. Participa en un rizoma *deleuziano*, haciendo que se transforme el presente subjetivo simbólico a través de esa carga que transporta afectos, poesía, vida y muerte de un pasado que se deconstruye en el presente y que habla y hace hablar al otro con resonancias del pasado que transforman el presente.

Una imagen fotográfica puede convertir el presente en pasado. Pero también, a través de la transferencia, la imagen fotográfica puede trocar el pasado en presente y lograr que transite el propio universo simbólico subjetivo espacial, a otro espacio en el que viven las imágenes mnémicas de la memoria. Imágenes fantasmáticas que cobran vida, que regresan de la muerte y comparten ese espacio-tiempo en el presente subjetivo que siempre es pasado. Como menciona Deleuze:

Más que cambiar de lugar en el espacio se mueve en el tiempo, ocupa un lugar en el tiempo. [...] Pero siempre, la imagen-tiempo directa nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio. (Deleuze, 2014, págs. 60, 61)

Las imágenes poéticas fotográficas aportan un origen, una apropiación cultural rizomática que aleja al individuo de su propia intemporalidad y lo acerca a la permanencia temporal que lo hace no ser él mismo. Lo desencarna de sí mismo en ese compartir del otro al Otro que alimenta al inconsciente en un reflejo que lo aleja de la oscuridad y aporta la opacidad sartreana del conocimiento o reconocimiento del espacio en otro sí mismo que no es solamente un reflejo especular, sino que es su propia luz que brilla en el espacio y en el devenir del tiempo. Porque como revela Bachelard:

El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. (Bachelard, 2014, pág. 11)

Es posible, según la teoría de la relatividad de Einstein, viajar a través del tiempo al futuro, pero nunca al pasado. Empero por medio de las imágenes poéticas fotográficas es posible viajar al pasado, porque esas imágenes se convierten en una huella mnémica que viaja y comparte afectos inherentes a la creación y producción artística. Poesía fotográfica que viaja siempre al futuro, para revivir momentos del pasado y crear una comunión con la imagen del mundo. Esto lo plantea Sartre de la siguiente manera:

La filosofía bergsoniana ha retomado esta idea: al entrar en el pasado, un suceso no deja de ser; deja de actuar, simplemente, pero no permanece 'en su lugar', en su fecha, para la eternidad. Así, hemos restituido el ser al pasado, y está muy bien; hasta afirmamos que la duración es multiplicidad de interpretación y que el pasado se organiza continuamente con el presente. (Sartre, 2006, pág. 171)

Sartre, retomando la filosofía bergsoniana, afirma que la duración es multiplicidad de interpretación. Son múltiples interpretaciones antonomásticas del rizoma deleuziano, que restituyen el tiempo presente y comparten interpretaciones del pasado interfiriendo y afectando la imagen del presente. Por esta razón las imágenes del pasado pueden afectar a las imágenes del universo simbólico subjetivo-interpretativo. Los sucesos del pasado plasmados en una imagen

fotográfica, no dejan de ser, pero dejan de actuar en potencia, en *praxis*. Empero esta fórmula no resulta absolutamente clara, porque entonces no existiría esa potencia *méthexis nancyana* de participación y comunión. Porque el individuo no vive solamente para él, sino de los sueños y esperanzas del otro-universo simbólico.

La imagen fotográfica se relaciona sobre todo con el pasado, porque el pasado es lo único que puede contenerse en la imagen fotográfica. No puede existir una imagen fotográfica del futuro, solamente del pasado. Las imágenes fotográficas son memoria del pasado, pero el pasado ya no existe mas que en la imagen fotográfica que prueba la existencia del pasado. Todo es presente, la imagen mnémica es recuerdo que surge en el presente. Imágenes fotográficas que capturan el pasado para que éste pueda dialogar en el futuro próximo.

Las imágenes, para Brea, son la memoria imborrable ante el miedo que produce la desaparición del ser visible en el tiempo y en el espacio, que ve y que vive en un presente efímero. Miedo a la muerte, que destruye la vida de las imágenes del universo simbólico subjetivo.

Es a través de las imágenes que es posible recordar; y para eso ya existen máquinas capaces de representar esas huellas visuales subjetivas, por ejemplo, por medio de las representaciones visuales que arroja una cámara fotográfica, el individuo puede plasmar una pequeña, pero importante, fracción de sus recuerdos en una imagen poética fotográfica para tratar de vivir a través del recuerdo simbólico que representa dicha imagen, es una fracción de imagen-tiempo subjetivo que encarna la idea metafísica del sujeto objetivamente.

El deseo es el punto arquimédico breano, porque siempre se desea algo, hasta no desear es deseable. Imágenes como memoria de archivo, promesas de eternidad es lo que busca la especie humana. Brea *dixit*:

Puede que, en efecto, todo el sentido de las imágenes en el mundo –todo el de una cierta concepción de la cultura, en su conjunto– sea el de un furioso acto de rebeldía –acaso inútil– contra la certidumbre de que ese horizonte de negrura, de absoluta nada, sea el único destino que espera a todo lo que hemos vivido, sentido. Como si ellas pudieran abrirnos el camino al pacto mefistofélico, las instituimos tal vez como promesas de memoria: memoria que expande lo vivido hacia los otros –en los que ese yo se ensancha en colectividad, de la que toda imagen hace enseña– pero también y sobre todo hacia el porvenir –y sus habitantes otros–. Memorias contra el tiempo, contra su pasaje; contra la

efimeridad visible e implacable del mundo que nos rodea, y la nuestra propia, incursos en ella. (Brea, 2010, págs. 9, 10)

Las imágenes ciertamente reflejan un furioso acto de rebeldía, rebeldía a lo efímero de la existencia temporal biológica humana. Esto se puede verificar en los iconos mortuorios empleados para representar la imagen de un muerto, porque ofrecían una comunión con los vivos a través de la representación de su imagen. Así, de esta manera se traía al muerto al tiempo presente, se le rescataba de su caída literal del tiempo y temporalmente del espacio, a no ser que fuera momificado.

Esa promesa de memoria significa permanecer en el tiempo junto a los seres queridos, esto rescata al muerto de la absoluta nada, es el pacto fáustico. Empero es necesario no solamente rescatar la imagen sino también una parte emocional. Para rescatar esa parte emocional, sería necesario atribuir afectos a la imagen, hacerla poética al más puro estilo *brea*: “*no se pierde, no queda en la nada oscura de lo que, como lágrimas en la lluvia, podría borrarse de la memoria –de toda la memoria, de la memoria de todos.*” (Brea, 2010, pág. 9)

Pero parece que lo que realmente busca la especie humana no es un alma inmortal sino una promesa de vida eterna. Como menciona Lem en uno de sus cuentos:

Los hombres no desean la inmortalidad [...] Lo que quieren es, sencillamente, no morir. Quieren vivir, profesor Decántor. Quieren sentir la tierra bajo sus pies y ver las nubes por encima de su cabeza, amar a otras personas, estar con ellas y pensar en ellas. (Lem, 1978, pág. 87)

Es imposible no morir, por esta razón es ineludible crear un proceso en el que por medio de las imágenes se recuerde al *eiconopoíós*. Un lugar en el espacio, en el que sea posible ver las imágenes realizadas por el poeta y recordarlo, para así obtener esa promesa de eternidad. Es preciso establecer una promesa, al menos, de permanencia temporal que signifique más que la persistencia retiniana del 1/24 por segundo. Como explica Zizek:

La relación entre identificación imaginaria y simbólica –entre el yo ideal (Idealich) y el ideal del yo (Ich-Ideal)– es, para valernos de la distinción hecha por Jaques-Alain Miller (en su Seminario inédito), la que hay entre identificación ‘constituida’ y ‘constitutiva’: para decirlo

simplemente, la identificación imaginaria es la identificación con la imagen en la que nos resultamos amables, con la imagen que representa 'lo que nos gustaría ser', y la identificación simbólica es la identificación con el lugar desde el que nos observan, desde el que nos miramos de modo que nos resultamos amables, dignos de amor. (Zizek, 2003, pág. 147)

Es por esto interesante la idea de la imagen *mímesis*, pero siempre acompañada de *méthexis* como apunta Nancy:

La participación en un mundo ante el cual yo no soy ya el sujeto de un objeto, ni me doy como objeto para un sujeto fantasmático: sino que en ello yo mismo llego a ser un momento de la moción general del mundo, yo mismo un momento del comercio general de sentidos, de sentimientos, de significancias. Ese comercio, esa comunicación, ese compartir, es lo que hace la imagen. Es lo que me conduce a ella al mismo tiempo que ella penetra en mí. (Nancy, 2006, pág. 17)

Méthexis significa participación, y esto representa por fuerza un rasgo de identificación con el otro, de reconocimiento, que como indica Zizek: "*puede ser también una falla, debilidad, culpa, del otro, de modo que cuando destacamos la falla podemos reforzar la identificación sin saberlo [...] la identificación imaginaria es siempre identificación en nombre de una cierta mirada en el Otro.*" (Zizek, 2003, pág. 148)

Que las imágenes fotográficas puedan compartir con otra conciencia el ser en sí del pasado, es una revelación para la conciencia del presente. Es un alivio para la propia memoria psicofisiológica humana; la cual ya no tiene que preocuparse por guardar esa imagen cargada de afectos y olvidarla. Es la presencia de la ausencia del pasado resurgiendo en el presente siempre que se la necesite para poder dialogar y compartir afectos inherentes al universo simbólico, para el cual no existe el tiempo.

Con respecto a la anterior dilucidación, Sartre menciona: "*Si queremos mantener la posibilidad de una rememoración, será menester, en esa hipótesis, admitir una síntesis cognitiva que venga del presente para ir a mantener el contacto con el pasado.*" (Sartre, 2006, pág. 174)

La especie humana siempre ha buscado la permanencia que pueda rescatar de la muerte a su propio ser vivo. Vivir siempre y para siempre apartados de la oscuridad de la absoluta nada; el vacío. Desde la creación de la fotografía es posible existir en el presente a través de la imagen y capturar momentos en que

se atrapa el instante del presente que se guarda en el pasado de la imagen fotográfica. Presencia del pasado que transporta afectos de la propia creación y producción poética del fotógrafo creando permanencia.

¿Pero, qué es la permanencia? Según Sartre:

La permanencia no es nada más que cierto contenido instantáneo y sin espesor de cada “ahora” individual. Es menester que haya un pasado y, por consiguiente, algo o alguien que era ese pasado, para que haya esa permanencia; lejos de que ésta pueda ayudar a constituir el tiempo, lo supone para develarse en él y develar consigo el cambio. (Sartre, 2006, pág. 174)

La búsqueda de la permanencia es el miedo que la muerte suscita en los individuos. Es ese miedo al nihilismo lo que ha causado la creación de las religiones y la creación del alma. Una creación de la permanencia sempiterna del ser; del espíritu. Es una voluntad de ser, contra no ser. El individuo desea la permanencia de su subjetividad, pero para ello es menester la ayuda del otro y de que la conciencia de su espíritu quede como huella mnémica del gran Otro.

Porque es posible que el individuo muerto aparezca como imagen mnémica del otro, en el que formó parte de su presente, de su conciencia viva. Aún es posible vivir en la conciencia del otro que sobrevivió a la muerte del otro, que compartió un presente y por lo tanto una proyección especular de ese presente ahora ausente que también está en el otro.

Para concebir la presencia y los afectos de la ausencia de un muerto, es necesaria la ayuda del otro, la participación del otro. Sartre menciona: *“Y los muertos que no han podido ser salvados y transportados a bordo del pasado concreto de un superviviente no son pasados, sino que sus pasados y ellos están aniquilados.”* (Sartre, 2006, pág. 176)

La aniquilación se puede evitar si se sublima la pulsión escópica; pero la contemporaneidad no permite que haya sublimación porque la mirada se encuentra alienada y no permite compartir afectos. No permite sobrevivir a través de la mirada del otro. Neurosis y otras patologías en los individuos es lo que crea la represión de la cultura, una mirada alienada sin oportunidad de sublimación. Para lograr dicha sublimación es menester la ayuda de la poesía y de las

imágenes que devienen de ella. Homero, que era ciego, logró crear imágenes poderosas. Tan poderosas que fueron la base de toda la cultura griega y de su educación.

El pasado puede infestar al presente con objetos sin mirada, pero esos objetos nunca sustituirán las huellas mnémicas de las imágenes mentales o las de producción fotográfica cargadas de afectos. Imágenes depositadas en la memoria de un presente, que ya es pasado, por el otro-muerto para poder hacerse presente desde el pasado al otro-sobreviviente.

Es necesario que existan sobrevivientes que puedan compartir la imagen que alimenta la conciencia del mundo o al gran Otro, para que la especie humana pueda sobrevivir a través de su propia muerte. Porque existe una comunicación real con las imágenes del otro-muerto al otro-sobreviviente. Si no hay esta comunicación del otro-muerto al otro-sobreviviente, la especie humana no sobrevivirá a su propia conciencia y se crearán zombis; muertos vivos que no procurarán al otro.

Si al otro-muerto le sobreviven imágenes poéticas fotográficas de su propia creación, lo ayudarán a sobrevivir a través del tiempo-espacio. Imágenes fotográficas que en su momento le ayudaron a realizar la sublimación de la pulsión escópica.

El pasado debe viajar al presente como testimonio de la existencia de una cultura artística consciente, como respuesta natural a la represión social no alienada. Poética de afectos que se reflejan en las imágenes fotográficas como sublimación no alienada de la pulsión escópica, en la *mímesis-méthexis nancyana*, en la rizomatización *deleuziana* y en la transferencia *lacaniana*.

En la especie humana existe miedo a ser parte del olvido, al tiempo que corre sin detenerse y a la muerte, como expone Sartre: "*En el límite, en el instante infinitesimal de mi muerte, no seré ya más que mi pasado.*" (Sartre, 2006, pág. 179)

El pasado puede viajar al presente a través de la *méthexis* poética fotográfica que simboliza la permanencia del muerto.

La tradición y símbolo de la hoguera o, fogón del hogar, que servía para unir y compartir afectos a través de la magia de la luz del fuego, se ha cambiado por la luz artificial de la pantalla luminiscente: fuego simulacral, la nueva hoguera, el nuevo hogar.

Sloterdijk desvela: “*Los límites de mi capacidad de transferencia son los límites de mi mundo.*” (Sloterdijk, 2014, pág. 24)

Es decir; al establecer límites en la capacidad de transferencia, se coarta la libertad de deseo coadyuvando en una alienación duradera que bloquea el deseo del Otro y la seducción del otro dejando solamente una pornografía que aliena la potencia: Eros-Pulsión de muerte, de lo abyecto simbólico como el color rojo y blanco y lo real simbólico de la sangre femenina y el semen masculino. Potencias simbólicas de vida y muerte, de seducción y erotismo que se analizarán al interior del siguiente capítulo.

3. CAPÍTULO II

Imaginarios del deseo

2.1 Erotismo y seducción visual

Antes de que se pueda dar una transferencia, tiene que haber una seducción previa. Por ejemplo, para Baudrillard la seducción es superior al sexo y a la producción. Es lo que da vida al deseo. Baudrillard expone: “*La razón económica no se sostiene más que con la penuria, se volatiliza con la realización de su objetivo, que es la abolición del espectro de la penuria. El deseo no se sostiene tampoco más que con la carencia.*” (Baudrillard, 2011, pág. 13)

Baudrillard explica que el género fuerte, el género superior, es el género femenino; que es al que relaciona con la seducción afirmando la siguiente: *“la fuerza de lo femenino es la seducción.”* (Baudrillard, 2011, pág. 15)

Sin embargo, según Baudrillard, a las mujeres les avergüenza seducir, y afirma lo siguiente: *“no entienden que la seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real. La soberanía de la seducción no tiene medida común con la detentación del poder político o sexual.”* (Baudrillard, 2011, pág. 15)

Empero, si la seducción que representa lo femenino muere al tratar de ser igual a lo masculino, entonces ¿cómo se podrá suplir a la seducción; a lo femenino? La seducción entra por la mirada, por lo que ve el ojo que es al que se seduce y al que se provoca el deseo.

Porque el sentido de la vista es, a nivel kinesiológico, el sentido más importante y con mayores conexiones neuronales. Para la Psicología, en específico para Lacan, la pulsión escópica, es la pulsión más compleja. Para los Estudios Visuales, la mirada es la base de toda crítica.

El libro *“De la seducción”* de Baudrillard se relaciona con la mirada. Y se puede comprobar a continuación cuando denuncia: *“los hombres han erigido su poder y sus instituciones sólo para contrarrestar los poderes originales muy superiores de la mujer.”* (Baudrillard, 2011, pág. 23)

Esos poderes superiores a los que se refiere Baudrillard son los de la seducción que provoca el deseo, el cual entra por la mirada como afirma Bataille: *“No parece haber mejor palabra para calificar al ojo que la seducción.”* (Bataille G. , 2004, pág. 125)

El puro deseo sin estar acompañado de la seducción, es pornografía, porque no conlleva un rostro implícito y, por tanto, tampoco una mirada y por lo tanto no aporta nada a la construcción del sujeto ni a la sublimación de la pulsión escópica, ya que, como menciona Baudrillard:

La mujer ‘tradicional’ no estaba ni reprimida, ni incapacitada para el goce: se sentía bien en su estatuto, no estaba en absoluto vencida, no era en absoluto pasiva, y no soñaba forzosamente con su liberación futura. [...] Es fácil trazar un cuadro de la mujer alienada a través de los tiempos y abrirle hoy, bajo los auspicios de la revolución y del psicoanálisis, las puertas del deseo. (Baudrillard, 2011, pág. 25)

Esta situación de “liberación” es bien aprovechada por los publicistas para alienar, a través de la mirada, a hombres y mujeres. Porque ahora la seducción ha cambiado de manos, ya no le pertenece a la mujer; la mujer está ocupada liberándose de la mujer para ser productora-fálica, cuando en realidad es ella la que maneja, según Baudrillard, el universo simbólico, el cual está dejando en manos de la imagen publicitaria, que está generando un simulacro de seducción, transformando el universo de lo simbólico en algo real y tangible.

Imágenes que llenan la mirada de objetos vacíos que suplen la mirada, que reemplazan el rostro, que sustituyen a la mujer-seducción para transformarla en sexo-productora-porno-fálica.

La seducción es del orden de lo ritual, el sexo y el deseo son del orden de lo natural. Lo que se enfrenta en lo femenino y en lo masculino son esas dos formas fundamentales y no una diferencia biológica o rivalidad ingenua de poder. (Baudrillard, 2011, pág. 27)

Lo anterior conduce a establecer que la especie humana contemporánea está acostumbrada a obtener satisfacción expedita y explícita del deseo, hombres y mujeres por igual. Está cambiando la manera en que se mira al otro-rostro, al otro-cara como Baudrillard pronuncia:

Nunca desnudez, nunca cuerpo desnudo, que sólo estaría desnudo – nunca cuerpo sencillamente. Es lo que dice el indio cuando contesta al blanco que le pregunta por qué vive desnudo: ‘en mi tierra todo es cara.’ El cuerpo en una cultura no fetichista (que no hace fetiche de la desnudez como verdad objetiva) no se opone como para nosotros a la cara, la única rica en expresión, la única dotada de mirada: es cara y os mira. [...] Indistinción del cuerpo y de la cara en una cultura total de las apariencias – distinción del cuerpo y de la cara en una cultura del sentido (el cuerpo se vuelve en ella monstruosamente vivible, se vuelve el signo de un monstruo llamado deseo). (Baudrillard, 2011, págs. 37-38)

Según Baudrillard el universo real que pertenece al orden de lo natural, es lo opuesto al universo simbólico que pertenece al orden de lo ritual, el cuerpo es el opuesto del rostro, la economía fálica es igual al sexo y es lo opuesto a la seducción, la liberación sexual deviene porno, lo femenino desea ostentar un poder fálico que realmente no existe, porque no es poderoso, es débil y flácido.

Si con la liberación femenina se logra la fórmula: mujer igual a hombre, entonces se perdería la correlación de la fórmula: seducción igual a universo simbólico, que para Baudrillard es lo realmente poderoso, quedando solamente el desierto de lo

real que es del orden de lo natural; y con ello surge el siguiente cuestionamiento ¿si la imagen publicitaria suple a lo femenino, qué cosa suple a la seducción?

La seducción puede desaparecer por dos factores, el primero sería la incesante lucha por la igualdad de género y, el segundo residiría en el encuentro de la mirada con el simulacro de la seducción.

Si esto sucede, entonces se perdería la mirada que seduce, que provoca deseo y en su lugar quedaría solamente el reflejo de la muerte, el cadáver, a lo que Bataille expone: *“Si vemos (o nos figuramos) el horror que la muerte es realmente – cadáver sin adecentar, podredumbre- no experimentamos sino asco.”* (Bataille G. , 1981, pág. 117)

Porque si se pierde la mirada del otro, solamente queda el cadáver. *Un cadáver no es nada “es menos que nada, o peor que nada.”* (Bataille G. , 2014, pág. 61)

El cuerpo sin vida y sin mirada, se convierte en una masa de carne. El encuentro de la mirada con los mass media, como aporta Baudrillard, *“suscita la angustia y la apacigua. [...] Instaure, bajo el signo de la publicidad, el reino de una libertad del deseo.”* (Baudrillard, 2012, pág. 202)

El deseo acompañado de la seducción, es el movimiento que incita la transferencia; movimiento que viaja en busca de lo que le hace falta, y no como causalidad, por tanto, afirma Lyotard: *“El deseo no pone en relación una causa y un efecto, sean cuales fueren, sino que es el movimiento de algo que va hacia lo otro como hacia lo que le falta a sí mismo.”* (Lyotard, 1989, pág. 81)

Ese movimiento de algo faltante que va hacia sí mismo, se aliena con la imagen de un objeto vacío, como se puede reiterar con Lyotard: *“está presente en quién desea, y lo está en forma de ausencia.”* (Lyotard, 1989, pág. 81)

La presencia de la ausencia está perennemente presente; como en el alcohólico que necesita de una copa más para satisfacer la presencia de la ausencia del devenir de la presencia del deseo siempre ausente de la copa de alcohol eternamente presente como deseo.

Anterior a las mass-media el objeto del deseo de la mirada era el rostro, porque el rostro es seducción, porque pertenece al universo de lo simbólico.

Empero lo que importa al conjunto social contemporáneo es lo anatómico, lo sexual, la economía fálica. El rostro no importa más.

El deseo de la mirada y la pulsión escópica explicadas desde la disciplina psicológica en relación con el objeto-deseo del orden de lo natural, suple la mirada del otro-rostro-seducción del orden de lo ritual y entonces se vuelve un deseo vacío, un deseo que únicamente se puede satisfacer momentáneamente, porque el deseo de la mirada solo encuentra satisfacción en la mirada de la seducción, la mirada de hombres y mujeres que seducen desde lo femenino, desde el orden de lo ritual.

No obstante, los mass media que pertenecen al orden de lo natural, del universo real, se han convertido en el simulacro del universo simbólico y esto lo sabe muy bien el agente publicitario, sabe que es posible alienar la mirada deseante cuando se ofrece algo al ojo del sujeto contemporáneo, como se puede observar con la ayuda de Lacan:

¿Quieres mirar? ¡Pues aquí tienes, ve esto! Le da su pitanza al ojo, pero invita a quien está ante la imagen⁴⁴ a deponer su mirada, como se deponen las armas. [...] Se le da algo al ojo, no a la mirada, algo que entraña un abandono, un deponer la mirada. (Lacan, 2013, pág. 108)

El único mecanismo de sublimación de la pulsión escópica es posible a través del Otro. Mirar y ser mirado, sin ese regreso de la mirada el sujeto se vuelve objeto, según Samson:

El sujeto deviene objeto, pero entonces, ¿adónde pasó el sujeto? Así, para que la nueva meta pasiva, ser mirado pueda ser alcanzada, es necesaria la introducción de una persona extraña que, tomada como objeto, tome a su cargo el papel del sujeto. (Samson, 2008, pág. 53)

Algo que los estudios visuales tienen que decir al respecto, en voz de Fontcuberta es lo siguiente:

La verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto no está reñida con la manipulación. La leche que mamamos de nuestra madre, decía Joseph Renau, ya es una forma de manipulación. La manipulación por tanto está exenta per se de valor moral. Lo que sí está sujeto al juicio moral son los criterios o las intenciones que se aplican a la manipulación. Y lo que está sujeto al juicio crítico es su eficacia. (Fontcuberta, 2013, pág. 108)

⁴⁴ En el texto original en lugar de imagen dice cuadro, refiriéndose al engaño del pintor.

Se trata de manipulación escópica para detentar poder real en el universo simbólico irreal, es el simulacro de lo simbólico por la real, lo cual se convierte en hiperfantasía.

Son imágenes falseadas de apariencias escópicas que son interpretadas por el sujeto en su necesidad de encontrarse con el otro-mirada que ha desaparecido.

La imagen escópica instaurada por el agente publicitario se ha reinterpretado; de ser un objeto vacío a ser un constituyente interactivo interpretado por el sujeto deseante proyectual de la presencia de la ausencia siempre presente. Seducir a la seducción con la hiperfantasía de lo superficial; de las apariencias. Es lo que manifiesta Baudrillard en la siguiente cita:

A la inversa, en la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más superficial, lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y sustituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias. [...] –seducir los mismos signos es más importante que la emergencia de cualquier verdad- que la interpretación desdeña y destruye con su búsqueda de un sentido oculto. (Baudrillard, 2011, pág. 55)

En el siguiente subtema se analizará la problemática que gravita en torno a la interpretación de la imagen, ya que la imagen no habla, depende de la interpretación, ya sea subjetiva o consensual.

2.2 Interpretación visual y deseo

Mitchell afirma en su libro *¿Qué quieren realmente las imágenes?: “las preguntas dominantes sobre las imágenes en los trabajos recientes de cultura visual e historia del arte han sido interpretativas y retóricas.”* (Mitchell, 2014, pág. 9)

Lo interpretativo no es de carácter disensual, lo interpretativo es más bien una suerte de subjetividad prejuiciosa. Por ejemplo, Deleuze y Guattari en “El anti Edipo” no interpretan a Lacan, sino que hacen un estudio crítico sobre él; porque no es desde la subjetividad deleuziana o guattariana que escriben este libro, sino desde la fuerza de la alteridad binómica Deleuze-Guattari.

Es necesaria una interpretación en la que exista la participación, porque si la propia interpretación es asegurada por el poder de la subjetividad alienada por el agente publicitario, entonces la seducción desaparece, como afirma Baudrillard:

No hace mucho que han conseguido eliminar el problema de la seducción, que tiene como espacio el horizonte sagrado de las apariencias para sustituirlo por un problema 'en profundidad', el problema inconsciente, el problema de la interpretación. (Baudrillard, 2011, pág. 56)

El problema de la interpretación radica en la subjetividad-en-sí desprovista de *méthesis*. Subjetividad que es pura *mimesis* publicitaria. Conciencia social que es inconsciente de la interpretación contemporánea, la cual no está interpretando desde los derroteros culturales que implican una situación geográfica, política y religiosa para la que son inherentes lo tradicional regional y lo sónico visual, que otorgan identidad en tanto que exista una integración social funcional que justifique lo gregario como uno de los adjetivos sustantivados de la especie humana.

La alteridad se construye en una relación e integración de múltiples subjetividades transformadas en potencia volitiva objetivo-interpretativa.

A través de la filología, la hermenéutica y la exégesis siempre se ha tratado de hacer una interpretación objetiva, aunque sucede lo que afirma Eco:

Una vez separado de su emisor (así como de su intención) y de las circunstancias concretas de su emisión (y por lo tanto del referente al que alude), un texto flota en el vacío de un espacio potencialmente infinito de interpretaciones posibles. Por consiguiente, ningún texto puede ser interpretado según la utopía de un sentido autorizado definido, original y final. (Eco, 1998, págs. 9, 10)

La especie humana es interpretativa por naturaleza, porque quiere obtener una explicación de la percepción de su mundo circundante y adjetivarlo para que la relación-interpretación binómica del universo simbólico con el universo real adquiera un sentido lógico, como lo explica Eco: "*a través de procesos de interpretación nosotros construimos cognitivamente mundos, actuales y posibles.*" (Eco, 1998, pág. 17)

Y entonces sucede que aparece nuevamente el simulacro baudrillardiano, pero ahora explicado por Eco: "*El universo se vuelve un gran teatro de espejos, donde cualquier cosa refleja y significa todas las demás.*" (Eco, 1998, pág. 53)

En cuanto a las preguntas retóricas, que según Mitchell están presentes en la cultura visual; se puede asumir que tiene razón, pues las preguntas retóricas nunca esperan una respuesta. Las preguntas retóricas llevan en la respuesta

únicamente subjetividad. Empero si Mitchell se estaba refiriendo, no a la pregunta retórica, sino a la retórica⁴⁵ del lenguaje de la imagen de la cultura visual contemporánea, en ese caso estaría hablando de la persuasión, inherente a la retórica y ahora también a los mass-media que por medio de la retórica de la imagen provocan deseo, como él mismo afirma:

Porque [...] cuando lanzamos la cuestión del deseo, ésta se localiza usualmente en los productores y consumidores de imágenes; en la imagen tratada como una expresión de la voluntad del artista, o bien como un mecanismo que dispara los deseos del espectador. (Mitchell, 2014, pág. 9)

Sin embargo, lo que propone Mitchell es cambiar la ubicación del deseo:

Cambiar la ubicación del deseo por las imágenes en sí mismas y preguntar qué es lo que las imágenes quieren. Desde luego, esta pregunta no significa un abandono de ciertos asuntos interpretativos y retóricos, sino que hará que la cuestión del sentido y poder pictorial asuman un aspecto diferente. (Mitchell, 2014, pág. 9)

Mitchell es consciente de que al formular la pregunta ¿qué es lo que las imágenes quieren?, las consecuencias podrían tornar a una subjetivización de las imágenes. Es posible analizar esto a través de la siguiente cita de Lacan: *“en la medida en que yo percibo, mis representaciones me pertenecen. Por eso el mundo está signado por una presunción de idealización por la sospecha de que sólo me entrega mis representaciones.”* (Lacan, 2013, pág. 88)

Empero lo que Mitchell realmente busca, es el poder de las imágenes. Un poder desencarnado de la propia imagen, un estadio del espejo de la imagen que las enfrente consigo mismas y las encarne a través de la mirada del otro. Un poder que aniquile a las imágenes para después deconstruir su aniquilamiento en una suerte de ave fénix. Un poder que se equipare al poder que le entregó a la *“negritud”* la pregunta formulada por Franz Fanon: ¿qué es lo que quiere el hombre negro?

La sola pregunta es poderosa, brutal. Y esto lo aprovecha Mitchell para exaltar el poder de la imagen a través del deseo del otro, como apunta la siguiente cita:

⁴⁵ Es interesante saber que la retórica nace “como consecuencia de un proceso político y social importante; la sustitución del régimen político de la aristocracia por el de la democracia.” (López Eire, 1998, pág. 60)

“La cuestión refleja la investigación en conjunto dentro del deseo por lo abyecto o el otro, la minoría o subalternidad que ha sido vital para el desarrollo de los estudios modernos sobre género, sexualidad y etnicidad.”(Mitchell, 2014, pág. 10)

Pero el verdadero poder, radica en el otro como formador y conformador de la identidad del sujeto. Reside en la mirada y en el deseo de la mirada, que es el deseo por el otro para poder conformar una alteridad propia, que forma en la subjetividad al sujeto. La mirada de otra mirada que mira otros ojos.

Sin la mirada del otro, sería imposible sublimar los deseos y esos deseos se convertirían en deseos vacíos de objetos vacíos. Lo único que genera una relación con el otro, es la mirada especular que despierta el deseo en el otro y lo sublima pulsionalmente aliviando el Ello a través del deseo del Otro.

Es importante partir del deseo del Otro para satisfacer el deseo del otro al que el Otro le infiere la pregunta: *Che vuoi?* Porque si se pierde la mirada especular, entonces se pierde el deseo por el otro. El otro se tendría que suplir con deseos-objeto provenientes de la alienación de las imágenes que jamás darán una sensación real de deseo satisfecho, porque ese deseo ya no se construye a través de la mirada del otro sino a partir de la simulacro de la mirada del otro-objeto que solamente genera un coste monetario y no aporta sino una histéresis de nihilismo visceral, que no es como el que deja el encuentro de la mirada con el otro; sino que crea una nada que no se puede rellenar con objetos-simulacro-del-otro que están vacíos de significantes escópicos-especulares, y que son generados por la alienación de la pulsión escópica.

Alienación de la mirada creada por el negocio de la imagen presente en los medios de comunicación de masas. Y entonces el verso que cita Lacan en su “Seminario 11” refiriéndose a la función escópica como formadora del deseo del otro se puede leer de otra manera, es decir, no pensando en el otro sino substituyéndolo por el objeto-dado por la imagen publicitaria. El poema que cita Lacan es Le Fou d'Elsa que Aragon titula Contre-chant “contracanto”:

Vainement ton image arrive à ma rencontre Et ne m'entre où je suis qui seulement
la montre Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouvera Au mur de mon regard
que ton ombre rêve Je suis ce malheureux comparable aux miroirs Qui peuvent

réfléchir mais ne peuvent pas voir Comme eux mon œil est vide et comme eux
habité De l'absence de toi qui fait sa cécité⁴⁶ (Lacan, 2013, pág. 25)

Entonces puede ser que, al momento de crear una imagen fotográfica, y suponiendo que en esa imagen el sujeto fotografiado se encuentre viendo directamente al obturador, entonces es posible hacer parecer que el sujeto observa y arroja, por un momento, un rayo de luz de objetividad pura que penetra a través de los ojos del otro y crea una sensación de la existencia del otro, y por tanto, de la propia existencia.

En cambio, en una imagen sin la mirada implícita del otro encontrándose con otra mirada, la objetividad se pierde y entonces esa imagen puede conducir a la más profunda subjetividad.

⁴⁶ *En vano llega tu imagen a mi encuentro / Y no me entra donde estoy quien sólo la muestro / Tú volviéndote hacia mí solo encuentras / En la pared de mi mirada tu sombra soñada / Soy ese desdichado comparado a los espejos / Que pueden reflejar, pero no pueden ver / Como ellos mi ojo está vacío y como ellos habitado / Por esa ausencia tuya que lo deja cegado*



Ilustración 8 "Mannequin" Andreas Feininger 1969

La ilustración 8, "Mannequin" de Feininger, muestra un maniquí que se encuentra en exhibición en el aparador de alguna tienda ubicada, en alguna avenida importante de New York, E.U. El cristal que se encuentra entre el espectador y el maniquí, porque en este momento ya no se encuentra entre Feininger y el maniquí, refleja las ramas y las hojas de unos árboles que se mezclan con el pelo crespado de la mujer-maniquí que está peinada al más puro estilo setentero e igualmente refleja unos edificios o casas que se encuentran al otro lado de la acera.

Se puede apreciar que el maniquí es el simulacro de un sujeto de ascendencia afroamericana. El cristal refleja la luz del sol que ilumina la parte de enfrente del aparador. En la imagen se mezcla la luz reflejada en el cristal, que es como un simulacro de la luz, con la luz que refleja el maniquí en la parte del rostro que está debajo de los ojos, que sería la luz real y no la especularización de la luz en el cristal. La luz que ilumina la parte baja del rostro del maniquí, es la luz que alcanza a pasar a través de las ramas y las hojas de los árboles que están frente al aparador, que es la luz real del sol, que ilumina el rostro del maniquí en ese mismo fragmento de tiempo.

La luz que se refleja en el cristal, es el simulacro de la luz real de ese día en que Feininger tomó la fotografía, que en la imagen se convierte en la simulación de la simulación de la luz que ahora se convierte en la simulación de la simulación de la simulación de la fotografía de Feininger.

La imagen fotográfica de Feininger lleva implícitos los momentos de esa realidad en la que los afroamericanos comienzan a integrarse con más fuerza a la sociedad y esto lo aprovechan los publicistas. Juegan con el deseo por el otro, de la *negritud-mujer*. Le venden el deseo-maniquí-negra que puede vestirse de blanco, de piel blanca, de animal de piel blanca, y el significado del símbolo del anuncio proclama “ven y cómprame, tú puedes ser de piel blanca”.

Entonces viene a bien decir, citando a Mitchell:

Esta actitud no se limita a valiosas obras de arte o imágenes que tienen significado personal. Cada publicista sabe que algunas imágenes, por utilizar la jerga comercial, ‘tienen piernas’; es decir, que parecen tener una capacidad sorprendente para generar nuevas direcciones y giros en una campaña publicitaria, como si tuvieran en sí mismas inteligencia e intencionalidad. (Mitchell, 2014, pág. 9)

En la imagen fotográfica del maniquí se puede ver claramente reflejado el texto de Mitchell que habla del “*culto a los objetos materiales, el tratamiento de objetos inanimados —muñecas— como si estuvieran vivos, así como síntomas patológicos en sus manifestaciones modernas (fetichismo, ya sea de mercancía o perversión neurótica)*.” (Mitchell, 2014, pág. 9)

Parece que en esta imagen fotográfica de Feininger se puede encontrar respuesta a las dos preguntas que formulan, en el texto de Mitchell, Fanon y Freud; en las

que Mitchell replantea, como se verá adelante, una pregunta que detenta poder a otra pregunta que detenta más bien deseo.

Es posible que la imagen de Feininger pueda contestar al mismo tiempo las dos preguntas expuestas por Mitchell:

‘¿Qué es lo que quiere el hombre negro?’ es la pregunta lanzada por Franz Fanon, arriesgando la reificación de la masculinidad y la negritud en una misma sentencia. ‘¿Qué es lo que quieren las mujeres?’ es la pregunta que Freud encuentra incapaz de contestar. Las mujeres y la gente de color han luchado por hablar directamente sobre esas cuestiones, por dar cuenta y articular sus propios deseos. Es duro imaginar cómo las imágenes pueden hacer lo mismo, o cómo una pregunta de este tipo puede ser algo más que una suerte de clínica o —en el mejor de los casos—, inconsciente ventriloquia⁴⁷ (Mitchell, 2014, pág. 10)

O bien, podría resultar una pregunta más directa si se fusionan las dos preguntas anteriores: ¿qué es lo que desean las mujeres negras?

Esta pregunta la resuelve rápidamente el sistema capitalista-consumista y le otorga una respuesta que no le puede ofrecer el reflejo de la mirada de una mujer blanca en su deseo de ser blanca, porque ese deseo por el otro-blanco no lo podría sublimar jamás por la mirada del otro sino solo a través del abrigo de piel blanca.

Esa mirada afroamericana no puede reconocer-se en el otro-blanco porque se encuentra llena de resentimiento y odio. Desea la blanquitud, pero no la puede obtener solamente en el reflejo especular de la mirada del otro-blanco, para conocerse y reconocerse ella misma y construirse y constituirse como sujeto-blanco a través de la mirada del otro.

Esto se puede explicar con la siguiente cita a Lacan:

Porque me caliento al calentarme es una referencia al cuerpo como cuerpo: esa sensación de calor que, a partir de un punto cualquiera en mí se difunde y me localiza como cuerpo, es una sensación que me invade. En el me veo verme, en cambio, no es palpable que yo sea de manera análoga, invadido por la visión. Aún más, los fenomenólogos han podido articular con precisión, y de la manera más desconcertante, que está clarísimo que veo afuera, que la percepción no está en mí, que está en los objetos que capta. Y, sin embargo, capto el mundo en una percepción que parece pertenecer a la inmanencia del me veo verme. El privilegio del sujeto parece establecerse con esta relación reflexiva bipolar, por la cual, en la

⁴⁷ Esta referencia se encuentra en el seminario 11 de Lacan en donde Lacan expone que: “en lo que toca a Freud y a su relación con el padre, no olvidemos que todo esfuerzo lo llevó sencillamente a confesar que, para él, una pregunta quedaba en pie —se lo dijo a una de sus interlocutoras—. ¿Qué quiere una mujer? Pregunta que nunca resolvió: véase cuál fue efectivamente su relación con la mujer, su carácter uxorio, como dice púdicamente Jones.” (Lacan, 2013, pág. 35)

medida en que yo percibo, mis representaciones me pertenecen. (Lacan, 2013, págs. 87-88)



Ilustración 9 "Timmy" Andreas Feininger 1941

En la ilustración 9 ("Timmy", Feininger, 1941) existe un encuentro con la alteridad que mira descaradamente y no permite la inmersión en la imaginación y en la fantasía de la subjetividad. Este encuentro con otra mirada, despierta el deseo por el Otro, un deseo de posesión. Empero a diferencia de la imagen-objeto que vende el agente publicitario; esta imagen enfrenta al sujeto a la más recóndita objetividad re-encontrada en la propia subjetividad, tanto que, como afirma Lacan:

El objeto aquí es mirada –mirada que es el sujeto, que lo alcanza, que acierta en el tiro al blanco... la mirada es ese objeto perdido y de pronto, re-encontrado, en la conflagración de la vergüenza... gracias a la introducción del otro, aparece la estructura de la pulsión, ésta solo se completa de veras en su forma invertida, en su forma de retorno, que es la verdadera pulsión activa... la verdadera mira del deseo es el otro (Lacan, 2013, págs. 189-190)

Uno de los objetivos de los agentes publicitarios es sustituir el deseo por el Otro por un deseo-objeto-fantasía, para que el producto se pueda vender como sustitutivo de la alteridad.

Con esta situación se está creando una especie de zombi alienado, bajo la instauración de un régimen escópico publicitario, de imágenes que evocan el simulacro del deseo, y se echa de ver que ese deseo que provocan las imágenes publicitarias, no tiene rostro, ni cuerpo ni mirada, solamente posee el simulacro de rostro-cuerpo-mirada, una fantasía que jamás se podrá satisfacer, porque la pulsión escópica necesita de la realidad alterna escópica especular del Otro para poder sublimarse.

Si la pulsión no encuentra una salida; entonces es posible que a la contemporaneidad se le conozca en un futuro como la era de la esquizofrenia-zombi. Porque esta es la era de la perversión de la mirada en la cual la pulsión escópica no encuentra un punto de fuga, sino su simulacro de sublimación.

La contemporaneidad es como una pared oscura, húmeda y mohosa, en la que lo único que queda por hacer al toparla de frente, es tratar de encontrar la salida; y la salida se encuentra en la propia acción de comprar algún objeto-simulacro del otro, para tratar de satisfacer el desenfrenado deseo que evocan las imágenes publicitarias en el núcleo de todas las pulsiones: la pulsión escópica.



Ilustración 10 "Portrait 1" Jo Schwab 2015

Es posible *focalizar*⁴⁸ la ilustración 10 (“Portrait 1”, Schwab, 2015) al compararla con la Ilustración 8 (“Mannequin”, Andreas Feininger, 1969). Sin embargo, el maniquí de la ilustración 8, aunque tiene ojos, no proyecta la mirada, y esto es lo que hace la diferencia. La diferencia se encuentra en la mirada, porque cuando un sujeto observa a otro sujeto, éste puede darse cuenta de que no está solo, de que alguien más lo acompaña y que no solamente está rodeado por objetos porque existe una alteridad.

Esto no podría ocurrir sin la relación de la mirada que mira al otro. Solamente así se pueden generar juicios objetivos. La mirada del otro puede liberar al sujeto de su propia subjetividad. Mirada del otro que por un momento otorga la experiencia de la alteridad, y entonces esa mirada con el otro puede liberar al individuo de ser, como diría Mitchell, el perfecto: “*autómata autocreado*” (Mitchell, 2014, pág. 11).

Sin embargo, la lucha de las grandes corporaciones; de los mass-media, consiste en lograr que se pierda el contacto visual con el otro, para que el único referente del deseo sea el objeto que está a la venta, el cual es el único contacto que se mantiene con la realidad, porque como observa Mitchell:

La idea de que las imágenes tienen un tipo de poder social o psicológico en sí mismas es, de hecho, el cliché imperante en la cultura visual contemporánea. La afirmación de que vivimos en una sociedad de espectáculo, vigilancia y simulacro no es meramente una revelación de la crítica cultural avanzada; un ícono de la publicidad y los deportes como André Agassi puede decir que ‘la imagen lo es todo’ y ser entendido como alguien que habla no solo sobre imágenes, sino para las imágenes. Como alguien que se ve a sí mismo como ‘nada más que una imagen.’ (Mitchell, 2014, págs. 11-12)

Si fuera posible suplir la mirada especular del otro, entonces sería fácil convertir al sujeto en un autómata autocreado, una suerte de zombi dispuesto a comerse al otro para sobrevivir en esta contemporaneidad en la que existe un simulacro de libertad que satisface todos los deseos.

⁴⁸ Mieke Bal considera: *El concepto de focalización puede ayudar a aclarar un problema tan complejo como la relación entre el mirar y el lenguaje[...] la focalización se impone como un concepto operativo, mientras que la perspectiva no nos traería más que problemas[...] focalización es una inflexión narrativa de la imaginación, la interpretación y la percepción que puede consistir en invocar una imagen visual[...] no todas las imágenes son narrativas, del mismo modo que no todos los actos narrativos de focalización son visuales. Sin embargo, las narrativas y las imágenes comparten la visualización como forma de recepción.* (Bal, 2009, pág. 57)

Ese simulacro de libertad ha sido implantado en la mirada. Es posible que se esté perdiendo el deseo por el otro y se esté supliendo con deseos creados por el imperio del simulacro, deseos que son ficticios y que realmente no valen más que para lo que sirven y pueden servir.

Esos objetos deberían de ser esclavos *anthrópinos*, sin embargo, el hombre se ha esclavizado a esos deseos simulacrales que lo alejan de él mismo en el momento en el que lo han alejado de la mirada del otro.

En el momento en el que la mirada se encuentra alienada por imágenes publicitarias que no reflejan más que un vacío, la nada consume la mirada que alimenta al Otro.

La especie humana recorre senderos saturados de luz simulacral. Derroteros que se entrecruzan, pero únicamente para generar de costes, ahora todo tiene precio, desde los órganos internos hasta las córneas, ahora la especie humana tiene precio porque vale por sus órganos, no por lo que puede ofrecer al otro con su mirada.

Lo que se ofrece al otro a través de la mirada es un intercambio, una transferencia. La transferencia como concepto se analizará en el siguiente subtema.

2.3 Imaginarios de la transferencia

La transferencia que se da del otro al otro en una cinta de Moebius, también se da de una imagen poética fotográfica al otro. La imagen poética fotográfica es el sí-mismo en su imagen especular, en la propia *méthexis nancyana* del *demiurgo* que comparte su producción poética al otro como un otro-sí-mismo. Imagen cargada con afectos que transmiten al otro su propia imagen especular-proyectual.

La mejor representación de la imagen de la transferencia, que lleva implícita la idea de deseo, amor y poesía, se da con el ejemplo de la relación entre Sócrates y Alcibíades.

Lacan, Octavio Paz y Lyotard, además de Plutarco y Jenofonte escribieron sobre esta importante relación en la cual se generó la primera imagen que muestra la transferencia.

Porque la transferencia ha existido desde que existe lo gregario, inherente a la especie humana. Pero lo relevante del “Banquete” platónico es la apreciación que ofrece esta imagen de transferencia entre Sócrates y Alcibíades, porque sirve para analizar a *la transferencia* como sustantivo. Lo significativo es la crítica que deviene del término “*transferencia*”, a la imagen poética fotográfica en su relación con el otro y como producción del otro.

Fue a través de imágenes, que Alcibíades contó la historia íntima entre él y Sócrates, así lo promulgó en el “Banquete”: “A Sócrates, señores, yo intentaré elogiarlo de la siguiente manera: por medio de imágenes.” (Platón, 2010, pág. 753) Cuando Alcibíades se refería a las imágenes, también se estaba refiriendo a la *mímesis*, pero siempre acompañada de *méthexis*, de participación con el otro.

Alcibíades era la seducción encarnada. Sedujo por igual a espartanos, atenienses, persas, reinas y reyes. Según Plutarco, la muerte de Alcibíades fue producto de su propia seducción y lo narró de la siguiente manera:

Habiendo el mismo Alcibíades seducido una mozuela de una familia conocida suya y reteniéndola consigo, los hermanos, que sentían vivamente esta afrenta, dieron por la noche fuego a la casa en que vivía Alcibíades y le asaetaron, como se ha dicho, cuando salía por medio de las llamas. (Plutarco, 1988, pág. 57)

Alcibíades seducía a través de la hermosa imagen de su cuerpo, a todos por igual, utilizando también el poder del lenguaje el cual, según Gorgias, radicaba en la persuasión; en la retórica. Persuasión que hoy utiliza el agente publicitario y que otorga una falsa transferencia, un simulacro de transferencia. Alcibíades persuadió a todo el que se topó con él, y logró que hicieran lo que él quería como lo hizo constar Plutarco.

Alcibíades quería que Sócrates le transfiriera su sabiduría a cambio de la belleza de su cuerpo y de su rostro. Pero Sócrates no cedió ni a la fuerza de las imágenes generadas por la persuasión de sus palabras, ni a la imagen de la belleza de su cuerpo.

Esta imagen alcibíadica se equipara a la belleza de la imagen que ofrece la hiperrealidad, al integrar a la sociedad a un régimen simulacral de la imagen. Porque para pertenecer a la sociedad es necesario integrarse desde la mirada social *baudrillardiana* que proclama: “intégrate a la sociedad; compra.”

El intercambio de la belleza simulacral del otro-objeto que sirve para enriquecer económicamente a unas cuantas subjetividades no enriquece simbólicamente al otro ni al Otro como ya se observó en el desarrollo de la investigación, sino que enriquece económicamente la subjetividad vacía, que trata de alimentar su hiancia escópica con la acumulación de riquezas.

Sócrates tenía razón al advertir que era más importante el alma que el cuerpo, porque el alma simboliza la conciencia de la humanidad, el mundo de las ideas, el Otro.

A Sócrates no le interesaban los objetos vacíos y carentes de mirada, sino los cuerpos *méthexis*, las imágenes que comparten una vida, un afecto. Por esto Sócrates decía a Fedro: “*Los campos y los árboles no quieren enseñarme nada; pero sí, en cambio, los hombres de la ciudad.*” (Platón, 2010, pág. 774) 230-^d

El cuerpo desde su propia subjetividad encarnada, es conciencia del inconsciente del Otro que siempre pregunta ¿qué quieres?

Sin embargo, la subjetividad alienada por el agente publicitario, encarnada en la pornografía, abre un hueco yoico de deseo desmedido por poseer al otro para alimentarse de su deseo por objetos carentes de mirada que nunca subliman su propio deseo por el otro-mirada.

El cuerpo encarnado en su propia consciencia sexual se alimenta de afectos, de transferencia de cuerpos pospornográficos prohibidos, que no caen ante el régimen neoliberalista de alienación de la mirada que se descubre vacía de la luz que otorga el significante del fuego de la hoguera, con significados sagrados, que se ha intercambiado por la luz artificial de la ubicuidad de la pantalla luminiscente y la luz de neón. Luz artificial que genera afectos artificiales que no llenan el vacío del deseo por el otro porque crean una transferencia errónea, como menciona irónicamente Baudrillard:

Habría que hablar de la luz fría de la televisión, cómo es inofensiva para la imaginación (incluida la de los niños), por la razón de que ya no vincula ningún

imaginario, y esto por la simple razón de que ya no es una imagen. (Baudrillard, 2011, pág. 153)

Sócrates no cedió a los encantos de Alcibíades porque no tenía nada que dar a cambio, ni belleza, ni dinero, ni poder, ni sabiduría. Tampoco le interesaba intercambiar su sabiduría por el dinero de Alcibíades. Lo único que interesaba a Sócrates era compartir con el otro, intercambiar ideas, le interesaba el espíritu encarnado.

Sócrates fue el proto-psicoanalista que trató de escindir el inconsciente del otro en donde el Otro ya estaba presente desde antes de abrirse, ya era parte del otro. Sócrates exploró el *topos uranos*, el mundo trascendente de las Ideas, en donde suponía que existían todas las respuestas.

Solamente es cuestión de recordar; reminiscencia del *topos uranos*, para dar a luz el conocimiento, inherente a las personas, según Sócrates desde antes de nacer. Esto sería la transferencia del conocimiento del gran Otro, que no pertenece a la subjetividad, sino a la otredad.

La intención de Sócrates es guiar al individuo para que se conozca a sí mismo y pueda dar a luz su propio conocimiento. Esa labor de partero, es la misma labor del psicoanalista, para quien la mayéutica socrática sería un símil de la transferencia *freudiana-lacanian*.

El objetivo socrático es que el otro, que es lo más importante para Sócrates, dé a luz el conocimiento de sí mismo que lo ayudará a conocerse mejor y, por tanto a conocer mejor al otro que es su propia imagen. Sócrates viaja al interior de la mente humana; al inconsciente que se hace consciente a través de la pregunta del Otro antonomásico moderno del *topos uranos*.

El mundo de las Ideas *platónico* es un símil del gran Otro, el cual se torna consiente a través de la presencia del otro que es otro-sí-mismo que se refleja en la figura que proyecta de él mismo el psicoanalista. Sócrates representa en esencia, la figura del psicoanalista, en la que el sujeto se conoce y reconoce a través de su imagen especular reflejada en la imagen del psicoanalista que es la propia representación encarnada de la pregunta del gran Otro.

Por esta razón mataron a Sócrates, porque Anito, Melito y Licón se reconocieron en él, se proyectaron a sí mismos a través de la imagen de Sócrates y se descubrieron a sí mismos en su reflejo especular, el cual obviamente no era agradable a su propia mirada.

Eran ellos mismos, hablando a través de la transferencia, que mostraban su propia esencia, su propia ignorancia reflejada a través de la ignorancia de la imagen de Sócrates, que no tenía miedo de mostrarla, de mostrar su inconsciente consiente a través de la presencia del Otro, de la huella mnémica del Otro, de la *anámnesis* del *topos uranos* del que proviene la humanidad en donde solamente es posible poseer el saber, de que no se sabe nada.

Se trata del gran Otro conociéndose a través de la conciencia del inconsciente del sujeto recostado en el diván que permite la objetivación de la subjetivación, la propia conciencia del espíritu de la humanidad preguntando: *Che vuoi?*

Esta transferencia que implica *mímesis* y *méthexis*, al *erastés* y al *erómeno*, se está perdiendo, sin embargo, es posible recobrarla por medio de la producción poética de imágenes fotográficas, como huella mnémica que proyecta el inconsciente del sujeto al Otro, para establecer un diálogo que le permita compartir, a través de la transferencia, la imagen y la *anámnesis*.

Recuerdos que otorgan respuestas al ícono mortuario que habla desde la poesía, desde los afectos de la ausencia de la presencia que revive el deseo mutuo y la *méthexis*.

Una presencia de la ausencia del deseo del Otro que es el deseo del otro. Deseo que se abre a través de la pregunta: ¿Qué quieres? Es interpretación desde la propia subjetividad marcada con la presencia del otro, de la mirada del otro y desde el inconsciente del espíritu de la humanidad.

Lacan en su “Seminario 8” se encargó de interpretar, desde el psicoanálisis, el “Banquete” de Platón, ahí analiza la transferencia entre Sócrates y Alcibíades; del otro conociéndose a sí mismo desde la presencia ausente del Otro.

El Otro, el gran Otro, ya está presente cada vez que el inconsciente se abre, por más fugaz que sea esta apertura. [...] Lejos de ser el momento de la transmisión de poderes al inconsciente, la transferencia es al contrario en su cierre [...] el analista debe esperar la transferencia para empezar la interpretación [...] pues pretende que el análisis de la transferencia opera sobre la base de una alianza con la parte sana del yo del sujeto, y consiste en invocar su sensatez para hacerle

notar el carácter ilusorio de algunas de sus conductas en el ámbito de la relación con el analista. (Lacan, 2013, pág. 136)

En base a lo planteado hasta aquí, se puede establecer una correspondencia entre el papel del psicoanalista, Sócrates, y la imagen poética fotográfica. Así el psicoanalista es un reflejo de lo que buscaba Sócrates, equivalente a lo que busca la imagen poética fotográfica: una transferencia, en la que participan el *εραστής* y el *ερώμενος*, el amante y el amado.

Si se examina el deseo del analista y del analizado, será fácil observar que es muy similar a la historia del deseo y seducción entre Sócrates y Alcibíades y también entre la imagen poética fotográfica y el observador, que es lo que propone esta investigación tética como una posible solución consciente a la sublimación de la pulsión escópica, como se puede mostrar en Lacan:

La presencia de la transferencia, se trata de una cuestión de acuerdo entre el analizado y el analista, con la salvedad de que, como el analista es aquí juez sin apelación y sin recurso, nos vemos llevados a considerar todo análisis de la transferencia como un campo de puro riesgo, sin control. [...] Este orden es el de la verdad. El fundamento único de la verdad es que la palabra, aun mentirosa, la invoca y la suscita. [...] Reconozcan, empero, que si hay un terreno, en el discurso, en que el engaño tiene probabilidades de triunfo, su modelo es el del amor. ¡Puede haber mejor manera de reafirmar el punto sobre el cual uno se engaña que la de convencer al otro de la verdad de lo que uno afirma! [...] Persuadiendo al otro de que tiene lo que puede completarnos, nos aseguramos precisamente de que podremos seguir ignorando qué nos falta. El círculo del engaño, en tanto que hace surgir el amor en el momento preciso, nos servirá de puerta ejemplar para mostrar en qué consiste su lazo. (Lacan, 2013, págs. 138, 139)

En el caso de la transferencia entre la imagen poética fotográfica y el observador, ¿quién es el amante y quién es el amado? ¿quién engaña a quién? Uno es el sujeto del deseo, porque algo le falta, pero el otro es el objeto de deseo porque tiene eso que le falta al otro. El amado es el único que posee algo y el amante el que desea lo que posee el amado.

Por tanto, como afirma Lacan: *“de la conjunción del deseo con su objeto en tanto que inadecuado, debe surgir aquella significación que se llama amor.”* (Lacan, 2013, pág. 46)

La muerte del ser querido crea una angustia por la pérdida de la imagen desencarnada del otro-muerto existente en el universo simbólico subjetivo. Puede hallarse alivio cuando una imagen fotográfica se encuentra con la mirada-deseo

del sobreviviente. El otro se encarna en una imagen fotográfica que comparte los afectos depositados en ese fragmento de tiempo, atrapado en la imagen poética fotográfica que habla desde el Otro que nutre al otro en una referencia de sí mismo que resulta en transferencia.

Aceptar la muerte de la imagen del otro-amado, que desaparece en la oscuridad de la nada eterna del espacio, en el que se mueve el sistema solar siguiendo al sol en la vertiginosa velocidad de una elipse helicoidal, que parece perenne ante lo efímero de la existencia subjetiva temporal de la especie humana, implica un instante eternamente doloroso para el individuo que compartió esa transferencia a través del espacio y del tiempo. Como acentúa Lacan:

Aquel ser a quien de pronto algún accidente puede hacernos recordar, cuya muerte es sin duda lo que nos hace escuchar desde más lejos su resonancia, aquel ser verdadero, en la misma medida en que lo evocáis, ya se aleja, está ya eternamente perdido. Ahora bien, aquel ser es igualmente, sin duda, el que tratáis de encontrar por los caminos de vuestro deseo. Solo que este ser es vuestro. (Lacan, 2013, pág. 48)

Porque no es a través del alma del otro-muerto que funcionan las huellas mnémicas, sino a partir de la imagen. La imagen de completud que refleja al otro en la figura del andrógino. Un otro-sí-mismo que resuena en la conciencia de la verdad del otro. Como menciona Octavio Paz: *“El mito del andrógino no sólo es profundo, sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de ‘completud’. Sin el otro o la otra no seré yo mismo.”* (Paz, 1994, pág. 41)

La imagen poética fotográfica no permite el reflejo del propio engaño del sujeto, pero permite la transferencia de lo gregario ya subjetivado que se proyecta en él mismo; es decir, en el otro-sujeto que abre las puertas al Otro, sin importar la mirada emancipadora o alienante de la identificación social con la verdad encarnada en sí-misma por el otro-sujeto que se proyecta y es proyectado.

La propuesta tética de la imagen poética fotográfica como posibilidad de sublimación de la pulsión escópica se genera en una transferencia que aporta permanencia del otro-muerto a través de su trabajo proyectual de imágenes fotográficas que lo rescatarán del vacío de la nada absoluta.

Es necesario que el individuo encuentre algo más que el vacío que le proporciona la globalización, que pueda ver más allá del vacío del desierto de lo real baudrillardiano.

Existe la posibilidad de ver más allá del vacío espacial que atesta la existencia de lo real de la fantasía del universo simbólico, al encontrar la presencia de la opacidad sartreana del otro, que cobija el espíritu vacío, confiriéndole un cascarón *sloterdijkiano*, una esfera colma de aliento que otorga vida al insuflar el vacío interior del otro. Sloterdijk dixit:

Friedrich Nietzsche, el formulador magistral de aquellas verdades con las que no se puede convivir, pero cuya ignorancia sería contraria a la honradez intelectual, articuló definitivamente aquello en lo que, a fuerza de lucidez, ha llegado a convertirse el mundo en su totalidad para los empresarios modernos: 'Un portón a mil desiertos, vacíos y fríos'. Vivir en la época moderna significa pagar el precio por la falta de cascarones. (Sloterdijk, 2014, pág. 33)

Es importante buscar el hogar en el fuego de la presencia del otro, buscar en la transferencia del imaginario del otro a una mirada cautiva por el espacio que atrapa la mirada en la contemplación del cielo, que transfiere su propia luz y la comparte, para que los ojos de la conciencia de la especie humana puedan apreciar su incandescencia, su propia luz que ilumina la oscuridad del espacio; la oscuridad de la nada. Porque la mirada de la especie humana se encuentra alienada por el proceso de globalización, como plantea Sloterdijk:

De ahí que, en definitiva, mientras más avanza el proceso de globalización, la mirada del ser humano al cielo, tanto de día como de noche, se vaya haciendo cada vez más indiferente y distraída. [...] El cuerpo de la humanidad quiere procurarse un nuevo estado de inmunidad dentro de una piel electrónico-mediática. (Sloterdijk, 2014, pág. 34)

El *eidos* está desapareciendo a medida que crece el proceso de globalización que está objetivado a amasar fortunas subjetivas como consecuencia de la creación de la propiedad privada y la familia, en latín, *famulus*, que significa "sirvientes, esclavos".

El falocentrismo se presenta como hegemonía del capitalismo y de la globalización, que deviene de la creación de la propiedad privada y la familia, lo cual es un simulacro de libertad que aliena a las masas para el provecho de los principales patriarcas dueños de la imagen *famulus* del mundo.

Patriarcas desesperados por la angustia que les genera la ausencia siempre presente de la carencia del deseo alienado que pesa sobre su voracidad. Cultura contemporánea de la posesión del otro-objeto, que crea un vacío subjetivo que es abierto en la mirada por la ubicuidad de la pantalla luminiscente.

Simulacro del *eidos* que deviene pulsión escópica que ante todo es imagen. Por antonomasia, es lo visto y lo que ve. Es visión y aspecto, figura y forma, pero también idea y representación. Es *mímesis* y *méthexis* porque en tanto que se aparece, se parece, se muestra, se hace visible y se esconde.

Se trata de mostrar para que el otro pueda imitar; para que el sujeto pueda parecerse e identificarse en la propia imagen reflejada en la mirada del otro que se conoce y reconoce cuando comparte su propia imagen que refleja el deseo del Otro al otro, que es su propio inconsciente tomando consciencia de sí mismo al encontrarse de frente con el deseo de la pulsión escópica del otro que desea su propio deseo que es el deseo del Otro, que proyecta su propio deseo en la ausencia de la presencia de la carencia de la imagen de la conciencia del espíritu del mundo reflejada en el Ello.

La consciencia del *eidos* puede significarse como sublimación de la pulsión escópica a través de imágenes poéticas fotográficas conscientes de su propia existencia a través de la conciencia del *demiurgo* que las creó a partir de afectos que devienen *mímesis-méthexis*.

Para finalizar este capítulo es necesario utilizar la siguiente cita para dejar en claro que si desaparece el *eidos* entonces sucede, como denuncia Sloterdijk:

De pronto, masas desespiritualizadas se encuentran a la intemperie sin que jamás se les haya aclarado correctamente el sentido de su destierro. Decepcionadas, resfriadas y huérfanas se cobijan en sucedáneos de antiguas imágenes de mundo mientras éstas parezcan conservar todavía un hálito de la calidez de las viejas ilusiones humanas de circundación. [...] En estas preguntas aparece el vacío que, en su agitada histeria, pasan por alto los discursos actuales acerca de la globalización. En tiempos descascarados, sin orientación en el espacio, superados por el propio progreso, los modernos tuvieron que convertirse masivamente en seres humanos enloquecidos. (Sloterdijk, 2014, pág. 35)

El *eidos* es un suceso antagónico a la anterior afirmación de Sloterdijk, es territorialización, ilusión, imaginación, cordura, inmanencia; es la praxis del verbo que involucra al sujeto como un ser pragmático hasta la tautología, es decir,

mañoso, habilidoso, industrioso, experto, ducho, técnico, versado, docto, artificioso. Un poeta hábil con las manos, sinónimo de praxis, que significa manufactura.

La *areté*⁴⁹ del *demiurgo* es el *eidos*, sin el cual no hay producción poética sino reproducción *mimética*, concepto que se analizará con detenimiento en el siguiente capítulo.

4. CAPÍTULO III

IMAGEN PULSIÓN Y FOTOGRAFÍA

3.1 Eidos y experiencia fotográfica

El pensamiento consciente fotográfico depende de la subjetividad empírica que alimenta la teoría por medio del método heurístico del ensayo y error. Es el *studium* de la mirada crítica del *punctum barthesiano* que se enlaza con el imperativo categórico kantiano que es inmanente a una ética que deviene *eidos* fotográfico que significa al pensamiento *méthexis* del *demiurgo* de la escritura de la luz que hace reflexionar a aquellos a los que dirige la fotografía.

No importa, dentro de estos parámetros, la composición, sino la intención que guía la mano que guía al ojo que se componen en un rizoma *deleuziano* de intersubjetividad en donde la intención es compartir afectos que se rebelan a la constante categórica del consumismo desmedido. Fotografías activas que implican una presencia, y al mismo tiempo una ausencia del objeto.

Demiurgo de la escritura de la luz que crea una consciencia consciente de sí misma para sublimar la pulsión escópica inmersa en una mirada alienada ausente de afectos y de rostro. Tal vez por eso Barthes trató de establecer una conexión

⁴⁹ *Areté* (*ἀρετή*) excelencia, mérito, perfección (de cuerpo o de espíritu, de las personas o de las cosas; inteligencia, pericia; fuerza, vigor; valor bravura; virtud (en plural proezas, acciones virtuosas); servicio prestado o merecimiento contraído; nobleza de ánimo, alteza, generosidad; honor, gloria; prosperidad, dicha. (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 84)

entre la fotografía y el teatro. Porque al interior del teatro se trabaja con una suerte de afectos *mímesis-méthexis* que se comparten e impactan al otro.

La fotografía no funciona, en esta investigación tética, para objetivar una verdad ni para mostrar una mentira, es fácil crear trampantojos. Lo difícil es compartir afectos, comunicación intersubjetiva, evocación y reminiscencia. Así para Durand lo significativo en un fotógrafo es su propia experiencia espacial y la temporalidad incierta en la que él se convierte *demiurgo* del tiempo:

La fotografía es un arte de la aproximación, mediante sucesivos errores y ensayos –un arte de girar alrededor del modelo, como en la escultura clásica, excepto que aquí no es el volumen o el espacio, sino una temporalidad incierta, un juego de intensidades y de distancias en el que se inventa el tiempo. (Durand, 2012, pág. 36)

El fotógrafo al inventar el tiempo, como menciona Durand, a través de un juego de intensidades y de distancias, inventa sus propios afectos que comparte en esas imágenes evanescentes que vuelan a través del tiempo en una permanencia espacial que evoca afectos *méthexis*.

Para lograr la sublimación de la pulsión escópica es preciso salir del tiempo perdido del Otro para recuperarlo en una consciencia del inconsciente que aparece en el lenguaje y que ayuda a sublimar, no el deseo del Otro alienado, sino el goce logocéntrico de la *méthexis* en la *mímesis* que comparte cuando se goza al otro y se olvida el deseo del Otro. Es, hablando del tiempo, algo muy parecido a lo que expone Durand: “*la apropiación subjetiva de esa temporalidad, que se vuelve un momento de su propia autobiografía.*” (Durand, 2012, pág. 36)

Aunque la fotografía parece atrapar el tiempo, este escapa de ella, se fractura y se transforma en fantasía del universo simbólico atemporal, en una transmutación de elementos-afecto que juegan con la mirada habilidosa, mañosa, diestra del *demiurgo* de la escritura de la luz que sabe habérselas, porque posee un saber-*praxis* que es el *eidos* fotográfico que no es ente ni cosa, ni objeto ni sujeto.

El *eidos* fotográfico juega (play) con el fotógrafo que juega con la luz, pero depende de su propia experiencia y artimaña; porque el *eidos* fotográfico es un artificio inmanente que es, y es, precisamente, por la consciencia-*méthexis* que deviene experiencia. El *eidos* es fotografía, es fotógrafo y es experiencia

fotográfica que dependen de un imperativo categórico parecido al concepto griego de *areté*. El *eidos* es el en-sí del *demiurgo* de la escritura de la luz, es devenir, como menciona Martínez Marzoa:

Lo que la palabra significa es algo así como presencia o aspecto o figura, con la connotación de brillo e incluso de belleza [...] la palabra *eidos* se relaciona de manera sincrónica con algún verbo que significa 'ver' y del cual la forma para significar estado significa 'saber'. (Martínez Marzoa, 1996, págs. 22, 23)

En el diccionario griego-español: (Pabón S. de Urbina, 2008, pág. 174), se puede constatar que *eidos* es un significante de múltiples significados, es *méthexis nancyana* y *rizoma deleuziano* porque la palabra *eidos* es una, pero deviene multiplicidad. Por esta razón surgió la crítica *jungeana* y *deleuziana* a Freud, la cual se refiere a la falta de visión de Freud para distinguir multiplicidades en la unidad, la subjetividad en la intersubjetividad, es decir, no solamente avistar un hombre-lobo, sino una jauría henchida de múltiples significados que devienen lobos como unidad que se expande en multiplicidades desde el macho alfa hasta el macho omega.

Los significantes de *eidos* se entrelazan de tal manera que la traducción es casi imposible, al estar relacionada con el saber-hacer que tiene relación con el *demiurgo* y con la *poíesis*, con la figura, la forma, la representación, la imagen, la hermosura, la idea, el saber, comprender, ser experto, pensar, sentir, ver, brillo y belleza. Estos significados no se pueden reducir a una interpretación, porque el *eidos* es irreductible, no es un objeto ni un ente; el *eidos* es. Esto lo explica Martínez Marzoa cuando su investigación filológica arroja lo siguiente:

El *eidos* es significado por la palabra que sigue al 'es' y la cosa por la que lo precede. [...] decir que el *eidos* no puede tener a su vez la condición de ente, comporta decir que el 'es' no remite un ente a otro ente; en otras palabras, a diferencia del 'es' moderno, el 'es' griego no es reductivo, no reduce una cosa a otra. [...] En todo caso, puesto que ente o cosa es por definición nominal aquello cuyo significante precede al 'es', podemos decir ahora que, en griego, ente o cosa es lo que no se reduce, lo irreductible. [...] La mencionada irreductibilidad constitutiva de la cosa como tal, el que cada cosa sea lo que ella misma es y no se deje reducir a nada, eso es lo que de momento hay que tener en cuenta con las mencionadas connotaciones de brillo y belleza. Totalmente de acuerdo con ello está el que esas connotaciones lo sean de la palabra *eidos* y que lo brillante y lo bello sea la cosa; en efecto, es la cosa lo que tiene *eidos*, o, si se prefiere decirlo así, es lo ente lo que tiene ser. [...] no cualquier división lógicamente correcta constata una verdadera identidad-alteridad, con lo cual la cuestión no estaría llamada literalmente 'uno', sino algo así como 'mismo versus otro'. (Martínez Marzoa, 1996, págs. 23, 24, 27)

Martínez Marzoa expone a las claras, que el *eidos* no puede ser reducido a una cosa o a un ente, porque el *eidos* “es”; y “es” porque no es ente ni cosa, ni interpretación que reduce el ser a la nada, porque el *eidos* no es nada, sino que “es”.

El *eidos* está relacionado con la *areté* platónica que no se puede reducir a conceptos, ni se puede enseñar porque es inmanencia. Es experiencia y maña que hace brillar el saber hacer que tiene connotaciones de *alétheia*; verdad que brilla y bondad que remite al goce *méthexis* del *logos* consciente de sí mismo que sublima la pulsión escópica a través de la *poíesis* y del saber hacer del *demiurgo* heliógrafo daguerrotípico.

La fotografía con rostro *baudrillardiano*, es decir, desnuda y sin fetichismo inmanente, no es solamente lenguaje deíctico barthesiano. Esta fotografía hecha conscientemente de intensidades y velocidades de la luz que atrapa un pedazo de tiempo, transmite afectos-*méthexis* rizomáticos, por antonomasia, que sí pueden ser transformados por la contingencia que es apodíctica del *logos* que deviene goce intersubjetivo de alteridad consciente de sí misma y de su propio lenguaje-*méthexis*.

Lo anterior es lo contrario de lo que expone Barthes, que trata de clasificar y ordenar la imagen fotográfica, pero no se da cuenta de que la contingencia transforma y de que el *eidos* no se puede clasificar ni reducir.

Barthes expone: “*una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera.*” (Barthes, 2013, pág. 27)

Barthes lucha contra el *logos* fotográfico, contra el otro-*logos* que interpreta todo a través de la subjetividad del universo simbólico como un todo-imagen. Lucha contra la intersubjetividad del rostro, que no es fetiche ni pornografía, para convertirlo en falo-producción, que a la vez se convierte en reproducción-*mímesis* y en muerte, y esto no es el *eidos* de un retrato fotográfico.

Para Barthes: “*la Muerte es el eidos de esa Foto.*” (Barthes, 2013, pág. 35)

La intención de Barthes es escapar a la muerte y escapar a convertirse en un objeto al que se clasifica y se guarda en un fichero, empero esto es precisamente

lo que él intenta hacer con la fotografía y se desespera al no lograrlo del todo, ya que la imagen fotográfica connota huellas mnémicas intersubjetivas de afectos que implican vida a través del tiempo-espacio que alimenta precisamente al Otro-alienado y le ayuda al otro a sublimar su deseo reprimido y alienado y a responder conscientemente a la pregunta del deseo del Otro, y suplir ese deseo con goce-*méthexis* que disfruta del *logos* al compartir afectos *eido-fotográficos*. Barthes parece tomar conciencia de lo anterior y sospecha de la existencia de una inmanencia fotográfica del eidos cuando al final del primer capítulo de “La cámara lúcida” declara la siguiente palinodia:

Yendo así de foto en foto [...], había visto quizá cómo andaba mi deseo, pero no había descubierto la naturaleza (el eidos) de la Fotografía. Había de convenir en que mi placer era un mediador imperfecto, y que una subjetividad reducida a su proyecto hedonista no podía reconocer lo universal. Debía descender todavía más en mí mismo para encontrar lo evidente de la Fotografía, ese algo que es visto por cualquiera que mira una foto y que la distingue a sus ojos de cualquier otra imagen. Debía hacer mi palinodia. (Barthes, 2013, pág. 76)

Barthes acusa su propia subjetividad reducida a un proyecto hedonista, pero precisamente su propio goce es lo que puede compartir. Porque compartir significa evolucionar en *demiurgo* del placer hedonista poético de la alteridad-*méthexis* del *eidos-téchne*, que connota a saber hacer algo y a saber qué hacer. Una *episteme* y un *sophos*, conocimiento y sabiduría como potencias que se comparten como goce-*logos* consciente de sí mismo.

Parece que Martínez Marzoa contesta a Barthes cuando pronuncia:

La cuestión del eidos, a saber, la pretensión de tematizar el eidos, la pretensión ‘ser ... es ...’, esa posibilidad ha aparecido con una connotación [...] un origen en que ese momento deje de ser momento para convertirse en lo que hay; en efecto, allí se ha visto que, si el eidos ‘es’, entonces lo que no ‘es’ es la cosa, que, en el sentido en que el eidos ‘es’, la cosa no ‘es’. (Martínez Marzoa, 1996, pág. 146)

Cuando Martínez Marzoa menciona que el *eidos* se convierte en “lo que hay”, se refiere a un haber, a una existencia que no es cosa y no es objeto sino devenir que queda expuesto siempre a la praxis del *demiurgo* de la escritura de la luz, que queda atrapada en un instante junto con la experiencia contingente que otorga el artificio que otorga luz y verdad al saber hacer, al saber ser *eido-fotográfico* que implica afectos-*méthexis* de *alétheia* del instante temporal del presente inmediato que se escapa más allá de la persistencia retiniana que nos transporta siempre al

pasado. *Eidos* que arroja los significados de ver, saber, pensar, sentir en un rizoma de creación poética empírica inmanente al *demiurgo* de la escritura de la luz.

El *eidos* denota imagen e idea, pero connota el ver, el saber, el pensar y el sentir, y esa connotación-*méthexis* deviene rostro *baudrillardiano* que significa al cuerpo desnudo de las culturas libres de fetiche, libres de burka. Rostros que se develan (*alétheia*) y brillan con su propia luz, con su propia verdad-goce libre de deseos alienados.

Panofsky citando a Séneca alude el devenir-rostro como la *Idea* que comparte el modelo al artista:

Antes me he referido al pintor. Si este quisiera pintar un retrato de Virgilio, le contemplaría a él. Su idea sería el rostro de Virgilio, el modelo de la obra de arte. Lo que el artista toma de este modelo e introduce en la obra de arte es el *eidos*; aquel es el modelo, esta es la forma, que es tomada del modelo e introducida en la obra. El primero es imitado por el artista; la segunda es creación suya. La estatua posee un rostro: es el *eidos*; el modelo natural, contemplado por el artista durante la ejecución de la estatua, posee un rostro: es la *Idea*. (Panofsky, 2013, pág. 39)

Dejando en claro todas las connotaciones del *eidos* que devienen rostro-Idea, es posible avanzar al próximo subtema tético del tercer capítulo, el cual explica y define el concepto de “rostro”.

3.2 Rostridad fotográfica

La rostridad fotográfica es *eidos* que deviene *méthexis*, es el imaginario fotográfico, la huella mnémica que graba impactos fotónicos y los comparte conscientemente a través de un acto fotográfico que implica afectos. Esa consciencia de sí que comparte afectos póesis es una producción activa que registra manifestaciones fotónicas.

La imagen fotográfica implica múltiples procesos que originan consciencia de la posibilidad de sublimación de la pulsión escópica en el *demiurgo* de la escritura de la luz. Esta posibilidad de sublimación la comparte al otro a través de su propio rostro en una atestiguación temporal inasible que deviene fotografía, explica Frizot:

Al tener acceso a una percepción del tiempo que resulta inaccesible para nuestros sentidos, la fotografía nos revela las cosas, las personas, los hechos, los fenómenos como no podemos verlos. [...] Toda fotografía posee un destino individual y un destino colectivo; la foto es realizada por un individuo y percibida por otros, pero en un contexto de difusión colectiva, puede llegar a abarcar buena parte del planeta y a recargarla de connotaciones políticas, sociales, culturales, etcétera. [...] De ahora en adelante deberán ser reconsiderados estos imaginarios fotográficos, a través de un conocimiento real de las condiciones de producción de cada imagen, y posteriormente de tratamiento, selección, divulgación y percepción de las mismas. Si al conocimiento de los procesos fotográficos aunamos la comprensión de las intenciones y percepciones humanas, podríamos hacer de la fotografía un verdadero medio de estudio antropológico. (Frizot, 2009, págs. 74-76)

Aunque Frizot no habla de una rostridad fotográfica, sí revela al otro su propia percepción del tiempo que aúna conocimiento de los procesos fotográficos que implican experiencia-*eidos* y deja la interpretación de la imagen fotográfica a la comunicación intersubjetiva que conlleva intenciones, percepciones y afectos que son necesarios para la edificación de una poética escópica de la rostridad fotográfica.

Para sublimar la pulsión escópica a través de imágenes fotográficas, es preciso que éstas estén cargadas de afectos que se identifiquen con un rostro. Deleuze dixit:

La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro [...] es unidad reflejante y reflejada [...] no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección. (Deleuze, 2015, págs. 131, 132)

Helios inunda las oquedades del rostro con fotones que viajan en el tiempo para colmar de imágenes la opacidad sartreana que otorga conocimiento espacial. La rostridad fotográfica representa la alteridad, porque la alteridad se construye de afectos rizomáticos; porque en el rostro se encuentra el sentido de la vista, sin temor a dudas el más importante de los sentidos.

En este rizoma sensorial Deleuze expone lo importante que es para la psicología, el encuentro del rostro infantil con la madre, y señala: *“los estudios de Isakower sobre el adormecimiento, en los que se demuestra que las sensaciones llamadas propioceptivas, manuales, bucales, cutáneas e incluso vagamente visuales, remiten a la relación infantil boca-seno.”* (Deleuze & Guattari, 2006, pág. 175)

El alimento entra por una oquedad inherente al rostro, oquedad del espacio interfacial. Todo retrato presenta un rostro, una gestualidad inherente que proyecta emociones que afectan al otro de una manera consciente o inconsciente. El rostro es la desnudez de la subjetividad expuesta a la alteridad, Sloterdijk expone:

Para toda la historia más antigua de la facialidad humana vale la constatación de que los seres humanos no tienen su rostro para sí mismos, sino para los demás. La palabra griega para el rostro humano, *prosopon*, expresa con toda claridad este hecho: designa lo que uno ofrece a la vista de los demás; un rostro en principio sólo es algo situado delante de la mirada del otro; pero en tanto humano, posee al mismo tiempo la capacidad de corresponder al ser-visto devolviendo a su vez la mirada; y ésta, naturalmente, no se ve en principio a sí misma, sino exclusivamente el rostro de enfrente. (Sloterdijk, 2014, págs. 181, 182)

En la cita *sloterdijkiana* se aprecia la imitación (*mímesis*) de los rostros humanos que pretenden agradar al otro, la evolución del rostro muestra un gran interés de la especie humana por la alteridad, porque el rostro no es para el deleite narcisista subjetivo, sino que funciona como *méthexis* que comparte al otro su propia subjetividad.

El otro es tan importante, que el rostro, en un principio biológico, no está diseñado ni destinado a la contemplación narcisista especular, sino a la *méthexis* de la alteridad que disfruta del *logos* a través del goce que éste ofrece al compartir conscientemente el deseo por el otro que confiere al aniquilamiento de la alienación cultural. Esta alienación cultural bloquea la posibilidad de sublimar la pulsión escópica a través del goce consciente del retrato fotográfico que otorga libertad ante los trastornos neuróticos provenientes de un exceso de represión social.

El rostro es un contorno envolvente, una esfera *sloterdijkiana* de intensidades y particularidades inmanentes que explotan intersubjetividad rizomática de múltiples particularidades que pueden quedar atrapadas en la fotografía poética, en la producción del saber hacer, que se sabe consciente de la sublimación de la pulsión escópica. Sublimación creada por la consciencia que reflexiona su propio goce a través del lenguaje y de la producción-afecto de la poesía.

El primer plano de una fotografía es el rostro, que es desnudez que brilla, que devela una *alétheia*. Verdad de un fragmento de tiempo atrapado como

consciencia del devenir. Consciencia de las particularidades-tiempo a través de una fotografía que rostrifica la imagen-afecto.

El rostro rompe con el primer plano de genitalidad pornográfica de un montaje despojado de afectos, y expone su propia desnudez-seducción, su primer plano es siempre rostridad-*méthexis* y permite observar, a través del otro, el reflejo especular de la subjetividad de particularidades inmanentes que reflejan afectos como potencias múltiples de los rasgos de rostridad. Particularidades múltiples de rostridad que piensan y sienten.

Por otra parte, es necesario desencarnar el goce, para restituirlo en el propio *logos*. El goce es goce del cuerpo, es el dios de Spinoza que se instaura en el *logos* para gozar a través del cuerpo descifrado que deviene rostro, idea, *eidos*, como plantea Braunstein:

Dicho de otro modo, el inconsciente freudiano, que opera por condensación y desplazamiento, es el proceso por el cual el goce, cifrado, es descifrado y trasladado al vínculo social, a la palabra articulada y dirigida a alguien, presta a cargarse de sentido en quien escucha. Presta al malentendido. (Braunstein, 2011, pág. 178)

El goce debe ser descifrado por el discurso-*méthexis*; por el *logos* que afecta al otro, precisamente porque está cargado de afectos. Emociones que es necesario que el otro comparta para cobrar sentido en la alteridad, la cual entenderá al otro-rostro desde su propia interpretación, que depende del legado cultural instaurado en su propio universo simbólico, y así gozar, a través del otro, de las potencialidades del lenguaje-*méthexis*, que se comparten al calor de la hoguera, para viajar por los derroteros de la intersubjetividad del discurso que alimenta al Otro haciéndolo consciente de su propia alienación.

La rostridad fotográfica es el frontispicio del cuerpo descifrado *sloterdijkiano* que clama: "*Manténgase alejado quien no esté dispuesto de buen grado a elogiar la transferencia y a rebatir la soledad.*" (Sloterdijk, 2014, pág. 24)

El rostro comparte ideas que brillan en la imaginación, es rostridad fotográfica *deleuziana* que expresa y comparte agenciamientos y potencialidades, Deleuze dixit:

Rostro estriado, rayado, captado en una red más o menos densa, recogiendo los efectos de una persiana, del fuego del hogar, de un follaje de un sol a través de los

árboles. [...] Los reflejos rojizos que acompañaban a toda la serie de grados de sombra se reúnen, forman un halo en torno a un rostro que se ha hecho fosforescente, centellante, brillante, ser de luz. Lo brillante sale de las sombras se pasa de la intensificación a la reflexión. (Deleuze, 2015, pág. 138)

El exceso de represión alienada no permite la sublimación de la pulsión escópica y genera neurosis al no permitir disfrutar el *logos-méthexis* que representa la rostridad fotográfica creada por el goce descifrado del *demiurgo* de la escritura de la luz que deviene poesía y afectos, es decir, que crea una consciencia poética fotográfica en torno a la sublimación de la pulsión escópica.

3.3 Poética fotográfica en torno a la sublimación de la pulsión escópica

Considerar la poesía desde un contexto etimológico permite contextualizar el lenguaje como concepto, como manifiesta Jaeger:

El hecho de que Homero, el primero que entra en la historia de la poesía griega, se haya convertido en el maestro de la humanidad entera, demuestra la capacidad única del pueblo griego para llegar al conocimiento y a la formulación de aquello que a todos nos une y a todos nos mueve. (Jaeger, 2008, pág. 51)

La poesía ha educado a la especie humana a través del tiempo, considerando que el término *poesía*, en la antigua Grecia abarcaba el concepto contemporáneo de literatura. Era praxis de un creador artesano, de un *demiurgo*, un *poietés* (*ποιητής*), creador, autor, fabricante, hacedor.

Octavio Paz propone al respecto: “*la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser. Su reino no es el del ser, sino el del imposible verosímil de Aristóteles.*” (Paz, 2015, pág. 99)

Una imagen poética es una visión más del mundo, una experiencia más del mundo. La realidad y la verdad son solamente diferentes modos de ver y de percibir.

Lo real no significa nada sin una previa interpretación subjetiva del universo simbólico. Lo racional-ideal-simbólico solamente puede existir a través de lo irracional del *Ground* (*terreno*) de lo *Real* pulsional de la naturaleza de la que la especie humana, en su afán por dominarla, se aleja más, y se pierde tratando de explicar, a través de la razón que pertenece al orden de lo simbólico, lo real, que pertenece al orden de la naturaleza.

Parece que los antiguos griegos permanecían mucho más cerca de la oscuridad del *Ground* pulsional y pasional, coexistían en armonía con lo simbólico y lo real. Vivían con la libertad que les otorgaba la *physis* como parte real de su propia existencia, la cual vivían no como concepto, sino como verdad.

La contemporaneidad humana es más compleja porque se ha alejado del dominio de la realidad, de la *physis* griega, y se ha adentrado en el dominio de lo simbólico para tratar de explicar lo real, y eso parece imposible por el contraste que surge entre la propia existencia que es ideal y la realidad que es conceptual. Sin embargo, la existencia es completamente real y la naturaleza es completamente conceptual.

Lo *Real* es atemporal y habita en la eternidad porque el presente, pasado y futuro están subordinados a la razón, pero dependen de lo *Real* inconsciente, del *Ground* de las pulsiones y las pasiones irracionales pre-simbólicas, proto-ontológicas y pre-lógicas.

Pero en el momento en el que aparece el acto de la decisión y la palabra, también aparece la voluntad y la consciencia, y lo *Real* desaparece. Porque antes de la palabra solamente existía el vacío de la eternidad atemporal de lo *Real*. Esto lo explica Zizek:

Antes de la Palabra está el universo caótico-psicótico de las pulsiones ciegas, su movimiento rotatorio, su palpitación indiferenciada; el Principio ocurre cuando se pronuncia la Palabra, que `reprime`, rechaza hacia el Pasado eterno, a este circuito cerrado de las pulsiones. En resumen, en el propio Principio hay una resolución, un acto de decisión que, mediante el pasado y el presente, resuelve la insostenible y precedente tensión del movimiento rotatorio de las pulsiones: el verdadero Principio es el pasaje del movimiento rotatorio `cerrado` al progreso `abierto`, de la pulsión al deseo, o bien, en términos lacanianos, de lo Real a lo Simbólico. (Zizek, 2013, págs. 27, 28)

Es necesario mencionar que las pulsiones precedieron a la palabra, pero, según Zizek, la palabra “es” el principio, la decisión “abierta” del deseo el cual suple a lo “cerrado” de las pulsiones. Sin embargo, es posible que ese deseo se encuentre alienado por el deseo implantado en la mirada a través de la pulsión escópica que precede al deseo, y que haya penetrado en lo más profundo, oscuro e “impenetrable” del *Ground* pulsional. De tal forma que el vórtice pulsional, el *Ground* último de la realidad estaría suplantado por una hiperrealidad *baudrillardiana* mediática destructiva.

Porque el agente publicitario implanta el deseo a través de la pulsión más indomable: la pulsión escópica. Y así crea un nuevo orden, situado entre el orden de lo *Real* y el orden de lo *Simbólico*, y destruye esa impenetrabilidad pulsional instaurando un nuevo orden pre-simbólico de hiperrealidad mediática que envuelve en la oscuridad la totalidad de la mirada, como plantea Baudrillard:

Cuando la publicidad le propone a uno, en esencia: 'la sociedad se adapta totalmente a usted, intégrese usted totalmente a ella', es claro que en esta reciprocidad propone una trampa: es una instancia imaginaria la que se adapta a usted, en tanto usted se adapta, en cambio, a un orden muy real. (Baudrillard, 2012, pág. 199)

Al nuevo orden terrorista no le importan los daños colaterales, no le importa el Otro ni el otro, solamente propone conseguir, un pozo petrolero más, un lingote de oro más, sin importarle las consecuencias catastróficas que impactan directamente al planeta, dejando un rastro de muerte a su paso en el afán de conseguir el deseo del Otro alienado por el nuevo orden que habita en las inmediaciones de la hiperrealidad alienada a sí misma.

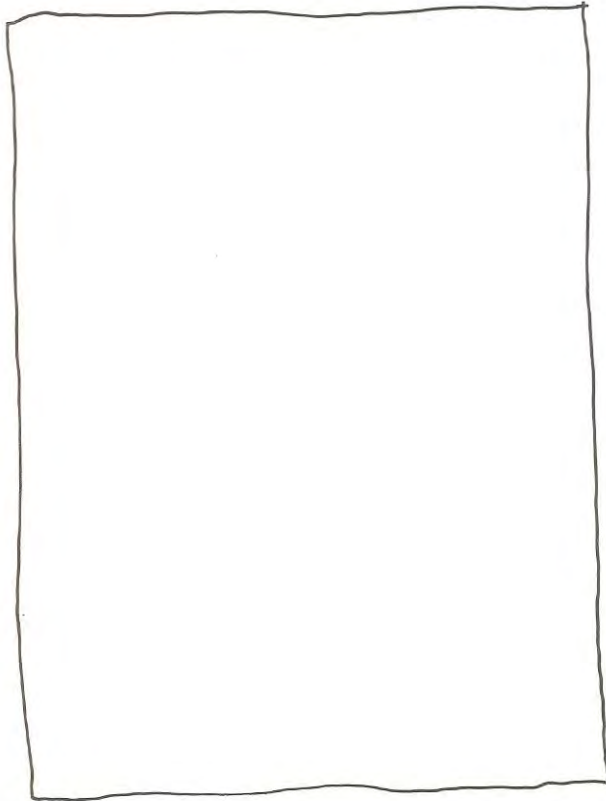
Lo que es cierto es que la mirada precede a la palabra, y el planteamiento lacaniano sugiere que la palabra emerge de la impenetrable oscuridad de las pulsiones, del origen de todas las cosas. A lo que Žizek se pregunta:

¿Cómo es posible que una Palabra emerja de este vórtice y lo domine, le dé forma, lo 'discipline'? [...] Pero, ¿el vórtice primordial de las pulsiones no es acaso el fundamento que nada puede preceder? [...] antes del Ground solo puede haber un abismo (Unground); es decir que, lejos de ser un mero nihil privativum, esta 'nada' que precede al Ground representa la 'indiferencia absoluta' como el abismo de la Libertad pura que aún no es propiedad-predicado de ningún sujeto, sino que, antes bien, designa una Voluntad (Wollen) impersonal pura, que nada quiere. (Žizek, 2013, págs. 28, 29)

Pero si de este abismo, (*Unground*) que precede al vórtice (*Ground*) de la frontera con la realidad, surge la palabra, es necesario señalar que, antes de la palabra, lo primero en surgir de la nada, habría de ser la mirada. Porque precedentemente a la *Palabra*, en el abismo de la nada (*Unground*), habitaba la mirada como testigo ocular del movimiento rotatorio de las pulsiones. Lo visible podía habitar en la nada porque era inexistente como asevera Berger:

Lo visible no existe en ninguna parte. No sabemos de ningún reino de lo visible que mantenga por sí mismo el dominio de su soberanía. Tal vez la realidad, tantas veces confundida con lo vivible, exista de forma autónoma [...] Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que

adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella. Lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oculto, pero una vez aprehendido forma parte sustancial de nuestro medio de vida. Lo visible es un invento. (Berger, 2013, pág. 7)



"LO VISIBLE."

Ilustración 11 "The visible" John Berger, 1991

Esta idea de Berger se puede apreciar gráficamente en la ilustración 11 ("The visible", Berger, 1991). La nada carecía de rostro y de la *Palabra*, pero no de mirada. Porque la mirada es el principio inconsciente de la nada (*Unground*) que precede al *Ground* pulsional que a su vez antecede a la Palabra.

Como explica Berger: "*La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar.*" (Berger, 2013, pág. 13)

Las palabras nunca podrán envolver y explicar por completo la nada espacial que genera la mirada. El mirar es un acto volitivo que, parafraseando a Zizek, *designa una voluntad impersonal pura, que nada quiere*.

En la nada no podía existir el deseo, pero sí la inercia de la voluntad impersonal de la mirada carente de deseo, que funcionaba como mirada del propio universo contemplándose a sí mismo. En la contemporaneidad la mirada es antropocéntrica y aunque el hombre en realidad sea un grano de polvo insignificante en la inmensidad del universo, tiene, como menciona Zizek:

El 'poder del centro' y lo demuestra cuando está en contacto directo con el abismo de la libertad primordial: Al hombre hay que reconocerle un principio que esté fuera y por encima del mundo; pues si en él no hubiera un principio anterior al comienzo de los tiempos, ¿cómo podría recorrer, solo entre las creaturas, el largo camino de los desarrollos, desde el presente hasta la noche más oscura del pasado? (Zizek, 2013, pág. 29)

Es posible que el deseo haya nacido, no del principio de la *Palabra*, sino más bien del principio del patriarcado y de los dioses inmanentes, porque no es la inmanencia la que expulsa al idealismo, sino la naturaleza trascendente que existe en sí y para sí, fuera de toda conciencia inmanente. Los dioses contemporáneos no fueron creados en lo trascendente sino en la pura inmanencia. Porque los dioses trascendentes eran el sol, la lluvia, la tierra, la luna, los planetas, el agua. Dioses Simbólicos suplantaron a los dioses reales y el deseo inalcanzable suplió a la voluntad impersonal pura, que nada quiere.

La inmanencia ha creado una trascendencia ideal-simbólica de fantasía irreal. Una hiperrealidad implantada en una población mundial totalmente infantilizada, disneylandizada y atrapada entre los barrotes de la religión, la educación y el "deseo" inalcanzable del psicoanálisis.

Antes del patriarcado imperialista, la especie humana era nómada y no estaba desprotegida, porque su hogar estaba ahí en donde se encendía la hoguera, en donde la bóveda celeste lo cobijaba y lo protegía. No poseía un deseo inalcanzable que había que suplir con un deseo-ficción que lo engañara momentáneamente para vivir el engaño de un goce fantasmático, sino que su goce era compartir los alimentos e intercambiar miradas y experiencias a la luz de la hoguera bajo la protección de la bóveda celeste y de su madre-tierra.

Entonces no imperaba el engaño “sujeto-objeto” que tanto rompió la cabeza a Kant, el cuál anduvo por derroteros que llevan a murallas infranqueables y observó las cadenas que se habían forjado alrededor del hombre. Cadenas que brindaban protección más efectiva que el cobijo de la bóveda celeste, murallas que ubicaban el hogar, es decir, la hoguera, dentro de cuatro paredes y ofrecían deseos fantásticos inalcanzables que situaban al hombre en un sempiterno estado de carencia. Como explica Deleuze:

En efecto, si el deseo es carencia del objeto real, su propia realidad forma parte de una esencia de la carencia que produce el objeto fantasmático. El deseo concebido de esta forma como producción, pero producción de fantasmas, ha sido perfectamente expuesto por el psicoanálisis. En el nivel más bajo de la interpretación, esto significa que el objeto real del que el deseo carece remite por su cuenta a una producción natural o social extrínseca, mientras que el deseo produce intrínsecamente un imaginario que dobla a la realidad, como si hubiese un objeto soñado detrás de cada objeto real o una producción mental detrás de las producciones reales. Ciertamente el psicoanálisis no está obligado a desembocar en un estudio de los gadgets y de los mercados, bajo la forma más miserable de un psicoanálisis del objeto (psicoanálisis del paquete de tallarines, del automóvil o de la máquina). [...] entonces, la necesidad es definida por la carencia relativa y determinada de su propio objeto, mientras que el deseo aparece como lo que produce el fantasma y se produce a sí mismo separándose del objeto, pero también redoblando la carencia, llevándola al absoluto, convirtiéndola en una incurable insuficiencia de ser, una carencia-de-ser que es la vida. [...] Si el deseo produce, produce lo real. Si el deseo es productor, sólo puede serlo en realidad, y de realidad. [...] El deseo no carece de nada, no carece de objeto. Es más bien el sujeto quien carece de deseo, o el deseo quien carece de sujeto fijo; no hay más sujeto fijo que por la represión. (Gilles & Guattari, 2007, págs. 33, 34)

La represión social contemporánea proyecta necesidades ficticias que abruman la mirada y la inundan de deseos provenientes del exceso de producción que se introyectan como vacío al interior de las propias fuerzas productivas que desean lo real de la fuerza de producción pero que la clase dominante sustituye, como un miedo deleuziano abyecto a la escasez.

Para Deleuze el deseo recae en un terrible miedo a la carencia. Lamentablemente la clase dominante ha caído en su propio trampantojo alienante de carencia crónica, por tanto, existe la posibilidad que en su deseo desenfrenado devoren todos los recursos naturales y sumerjan al grueso de la población mundial en una escasez real, tanto espiritual como económica.

Las pulsiones *freudianas* son representantes psíquicos de fuerzas somáticas que trabajan desde el inconsciente en donde también son representadas por la representación. El agente publicitario “juega”, con anuncios subliminales, desde su

propio inconsciente alienado, con la agencia representante del inconsciente pulsional.

El peligro que corre la humanidad al encontrarse alienada desde el inconsciente escópico, surge cuando a la mirada no solamente se le está suministrando un estímulo *exógeno* que opera de un solo golpe, sino que se introduce en el inconsciente pulsional *endógeno*, que funciona como una fuerza constante entre la libido y las pulsiones *yoicas*, las cuales son, según Freud, agresivas y destructivas.

Freud también menciona que esta fuerza constante que generan las pulsiones desde el interior del cuerpo, (movidas por estímulos externos como se pudo demostrar), se debe a una necesidad, y aclara lo siguiente: *“Será mejor que llamemos ‘necesidad’ al estímulo pulsional; lo que cancela esta necesidad es la satisfacción.* (Freud, 2008, pág. 114)

Freud afirma, que lo que puede cancelar la necesidad del estímulo pulsional, al que ubica como sinónimo de necesidad, es la satisfacción. Lo cual daría pie a que esta fuerza pulsional se alimente de necesidades exteriores, creadas en el exterior del organismo. Por tanto, la fuerza pulsional inconsciente debe tener conciencia de los objetos que se representan por la representación del exterior.

Estas necesidades pulsionales que provienen de un esfuerzo (*Drang*) constante, que dependen de los órganos, el sistema nervioso y sobre todo de la actividad muscular *endógena*, obedecen a la interacción de la mirada ocular inconsciente, que percibe los estímulos *exógenos* psíquicos para los cuales la pulsión es estímulo, y de esta manera la pulsión completa su recorrido, como afirma Freud:

Las pulsiones, y no los estímulos exteriores, son los genuinos motores de los progresos que han llevado al sistema nervioso a su actual nivel de desarrollo. [...] las pulsiones mismas, al menos en parte, son decantaciones de la acción de estímulos exteriores que en el curso de la filogénesis influyeron sobre la sustancia viva, modificándola. (Freud, 2008, pág. 116)

Lo que Freud bosqueja es que existe una “voluntad”, un esfuerzo, proto-motor del desarrollo del sistema nervioso que no depende de ningún estímulo exterior, pero enseguida afirma que las pulsiones son filtraciones o depuraciones de estímulos exteriores.

Y esto resultaría, si se permite el símil, en una especie de computadora encendida por la energía eléctrica (*Drang*) y el hardware (*pulsiones*), que sin circuitos eléctricos (sistema nervioso), ni hardware (músculos y órganos) y sin conexión a internet (estímulos exteriores), no podría funcionar (evolucionar) de ninguna manera. En este estado, dicha máquina se encontraría en un “principio de Nirvana”, el cual Freud atribuye a la “pulsión de muerte”.

Tanto el hardware como las necesidades pulsionales pueden ser hackeados, y de esta manera, es posible que se altere la meta (*Ziel*) sin que ésta se convierta en una pulsión de meta inhibida, sino alienada absolutamente, y el objeto (*Objekt*) que se encarga de dar satisfacción a varias pulsiones (entrelazamiento de pulsiones), estaría guiando a las pulsiones a metas falsas; a hipermetas virtuales. Si las pulsiones alienadas aspiran a acciones-meta alienadas, entonces la sublimación sería también una hiperfantasía, producto de la alienación. Los destinos de pulsión se mueven en un vórtice, entre la actividad y la pasividad; retornando al punto de salida, sin parar hasta alcanzar la meta final, la pulsión de muerte.

Esta situación es interesante para la tesis, en tanto que Freud relaciona este trastorno, directamente con la mirada y con el amor.

El trastorno hacia lo contrario se resuelve, ante una consideración más atenta, en dos procesos diversos: la vuelta de una pulsión de la actividad a la pasividad, y el trastorno en cuanto al contenido. [...] Ejemplos del primer proceso brindan los pares de opuestos sadismo-masiquismo y placer de ver-exhibición. El trastorno sólo atañe a las metas de la pulsión; la meta activa –martirizar, mirar– es reemplazada por la pasiva –ser martirizado, ser mirado–. El trastorno en cuanto al contenido se descubre en este único caso: la mudanza del amor en odio. (Freud, 2008, pág. 122)

Sin embargo, el amor es narcisista, así como la mirada. El principio narcisista se ve reflejado en el *Fort-Da* inconsciente, cuando el infante no percibe que él y su madre no son el sí mismo, cuando el infante no tiene conciencia de ser un sujeto diferente de su madre, y es razonable porque biológicamente, durante nueve meses, son una misma máquina biológica, que es separada violentamente al momento de nacer; instante en el que el niño tiene que respirar y alimentarse por sí mismo, porque es cortado, literalmente, del vínculo biológico que lo une a su madre.

Los binomios: mirar-ser mirado, activo-pasivo, amor-odio, placer de ver-exhibición, *erastés* y *erómeno*, sadismo-masochismo; son metas pulsionales activas que son reemplazadas siempre por metas pasivas. El origen de estos binomios es sin lugar a dudas el binomio madre-hijo, porque el hijo y la madre antes de ser separados simbolizaban al andrógino, en donde todas las metas pulsionales se podían cumplir sin necesidad de fantasías que suplieran al objeto “a”, porque las metas pulsionales coexistían en armonía, en una suerte de “principio de Nirvana”.

En cuanto los dioses separan al andrógino, se crea el binomio hijo-madre, y entonces el hijo siempre buscará a la madre, objeto “a” inalcanzable. Alcanzar el objeto “a” significaría retornar al andrógino, y para lograrlo sería necesario regresar, por la vagina materna, al útero, y alcanzar nuevamente el estado embrionario en el que no existía el objeto-sujeto, no existía el *logos*.

Cuando el sujeto fue separado del objeto “a”, solamente pudo ser consolado a través de la mirada; del mirar y ser mirado, y de esta manera pudo transformar ese amor narcisista en odio y sadismo hacia el objeto “a”, por el cual había sido abandonado. Igualmente, el objeto “a” tuvo que haber hecho mudanza de su origen sádico del que provenía, a culpabilidad masochista, por haber separado al infante de su principio común andrógino.

De esta manera, separado el andrógino, se genera un malestar que golpea directamente el principio narcisista, porque su Yo se ha separado en dos. En el momento de la separación se crea el súper yo, el alter ego, y comienza la búsqueda del Yo completo que fue cortado y separado igual que se corta un brazo y se le separa del cuerpo. La mirada precede a la separación y lleva consigo la eterna huella mnémica del rostro materno, esta hipótesis se refuerza con Sloterdijk:

El espacio-cuatro ojos tiene que estar abierto antes de que pueda derivarse de él la esfera-dos-corazones, radicalmente íntima. Los enamorados-en-venenados han abandonado la publicidad interfacial para devorarse mutuamente cara a cara para hundirse uno en otro de modo mágicamente simbiótico. [...] Fantásticas oquedades corporales comunes. [...] Parece que Platón estaba seguro de que en el desasosiego que produce una bella visión aparece un depósito mnémico soterrado cotidianamente: la inquietud erótica remite a otro lugar del que procede originariamente el sujeto y que, tras el nuevo encuentro visual con lo bello, le introduce en una dolorosa tensión de añoranza. Cuando la nostalgia se hace consciente de su naturaleza aparece como rastro del recuerdo de visiones prenatales. [...] La conmoción por el rostro bello significa para el filósofo un caso

auténtico de causalidad por irradiación. [...] Como proyectada a través de una pantalla carnal transparente, cae la luz trascendente en el mundo turbio de la materia, en el que transitoriamente está alojada nuestra inteligencia. [...] En ese campo interactúan superficies faciales que se vuelven unas hacia otras y que sólo de ese modo se abren en cada caso a una facialidad facial humana: a través de su ser-para-el-otro-rostro. [...] Los retratos modernos no son iconos de carácter que documenten la participación de un rostro individual en un eidos facial eterno, sino variaciones escénicas sobre una dramática presencia facial. (Sloterdijk, 2014, págs. 135-139, 154)

Por esta razón es tan importante el primer destino de pulsión: El trastorno hacia lo contrario, el mirar y ser mirado. A través de la pulsión escópica, el sujeto quiere regresar al momento en que aparece la primera huella mnémica, para posteriormente poder penetrar, de regreso, la vagina del objeto “a” y retornar al útero materno, a la forma andrógina, al *Principio* oscuro del *Ground* pulsional que habita en la matriz mucho antes de la ley del Padre.

Pero la meta final de la pulsión de muerte no sería la matriz, sino la libertad que confiere la Nada, como menciona Zizek:

La libertad en sí, una libertad que no está atada a nada, una libertad que de alguna manera es la Nada; y el problema es, antes bien, de qué manera esta Nada del abismo de la libertad primordial se enreda en las cadenas causales de la Razón en primer lugar. (Zizek, 2013, pág. 32)

Lo que atañe Zizek es un acto atemporal. Abismo de la eternidad de la vida fetal carente de lenguaje, de realidad y de tiempo. En la eternidad nace el acto primordial inconsciente de decisión; sin embargo, la proto-voluntad carece de conciencia, por tanto, el principio no puede conocerse a sí mismo.

El comienzo es la propia eternidad atemporal e inconsciente: la libertad.

La especie humana, como mencionaba Sagan, cree ser de un material distinto al polvo de estrellas y poseer una consciencia que brotó de la nada, sin ningún origen. Con estas creencias metafísicas y desprovistas de dioses reales, la especie humana se ha convertido en una máquina de subjetividad pulsional destructiva que ha caído fuera de la realidad eterna, atemporal, como plantea Deleuze:

Lo que es actual es siempre un presente. Pero, precisamente, el presente cambia o pasa. Siempre podemos decir que se vuelve pasado cuando ya no está, cuando un nuevo presente lo reemplaza. Pero esto no quiere decir nada. El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, tiene que pasar al mismo tiempo que está presente, en el momento en que lo está. La imagen, por tanto, tiene que ser presente y pasada, aún

presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo. Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría. El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. (Deleuze, 2014, págs. 110, 111)

En la eternidad carente de lenguaje, todo ha sido ya. No existe pasado ni futuro, sino el todo del devenir absoluto atemporal. La fórmula *deleuziana* que propone el presente como un pasado eterno, o más bien, el pasado como un eterno presente, ocurre en la atemporalidad de la vida gestante. Nueve meses in útero equivalen a una eternidad atemporal carente de deseo, equivalen al Uno, al sí mismo.

Lo que sigue a la eternidad, es la primera huella mnémica del rostro materno. Por esta razón la cristiandad utilizó un rostro, y no solo eso, utilizó un rostro ensangrentado y martirizado. Cualquier rostro, en el imaginario cultural cristiano, significa al rostro de Cristo, porque un nacimiento siempre implica un rostro ensangrentado. Es interesante lo que plantea Sloterdijk referente al rostro:

Según la escuela de visualidad cristiana, todo rostro pintado según técnicas modernas, o reproducido como sea, puede convertirse potencialmente en una narración, en un episodio visual notable, dado que todo retrato presenta a un ser humano, para el que, por muy debilitado que esté, sigue valiendo el “He-aquí-al-hombre”. Todo retrato muestra en la cara que su función es provocar en otros el reconocimiento de su singularidad. [...] Los rostros se convierten en altos dignatarios visuales a consecuencia de su ascenso al mundo artísticamente pre- y re-presentable. [...] El arte del retrato, en tanto proceso de revelado que pone de manifiesto o saca a la luz la individualidad, pertenece a un amplio movimiento de producción de rostros que posee un estatus propio de género histórico más allá de toda manifestación histórica artística y plástica. La posibilidad de facialidad va unida al proceso de antropogénesis mismo. [...] La incubadora tiene en las simbiosis-madre-hijo su lugar más cálido, más abierto y normalmente también más alegre. Con el tráfico de rostros comienza en el hombre la auténtica operación plástica del rostro. (Sloterdijk, 2014, págs. 155, 156, 162)

El primer plano de la mirada, simbólicamente es un rostro. Los primeros planos de rostridad tomaron importancia a partir de la creación de la propiedad privada. Para las tribus nómadas no era importante la pertenencia de un rostro facial individual, porque lo que otorgaba identidad y pertenencia, no era la propia subjetividad, sino el rostro-tribu. La desnudez completa del cuerpo significaba al rostro, y el rostro significaba a la madre. El cuerpo cifrado era descifrado a través del rostro materno.

Los antiguos nómadas al no estar separados de la madre, eran el Uno-inmanente, pletórico de múltiples particularidades desprovistas de deseos ficticios de objetos reales, creados para satisfacer deseos alienados, de pulsiones activo-pasivas que persiguen, como los galgos de carrera, un conejo que jamás alcanzarán.

Estos ancestros nómadas, que no deseaban nada porque lo tenían todo, se pueden identificar, a las claras, con la alegoría platónica del andrógino.

El andrógino era tan poderoso que los dioses le temían, y la luna, que se identificaba con lo femenino, era la aliada que lo protegía. Saturno todavía no era castrado por su hijo, aún no se esparcía la alba supuración fálica, creadora de titánicas plagas abyectas de destrucción masiva.

Esta rostridad nómada era sobre todo una transferencia interfacial, en donde todos eran un uno-mismo-múltiple, de singularidades inmanentes, que diariamente se desterritorializaban para reterritorializarse a la luz de la hoguera. Singularidades rizomáticas de rostridad nómada, que compartían experiencias al calor del fuego, entre luz y sombra, entre vida y muerte.

La interfacialidad ha mutado a una fórmula que es la del deseo, provocado por la carencia de la protección que significaba a la madre, que ofrecía identidad interfacial. La tribu nómada carecía de deseos sin rostro porque ostentaban el poder matriarcal que era biológico e incluyente.

En cambio, la falocracia carece de poder al ser flácida y al encontrarse despojada del símbolo materno. De hecho, el rol simbólico del padre-ley es separar al andrógino en el binomio madre-hijo. Por tanto, la falocracia aparenta detentar un poder ficticio de hiperrealidad, en el que existe un motor pulsional sádico-masoquista, que despierta el deseo por retornar a la madre. La mirada ha enloquecido a falta de interfacialidad, a falta de rostridad.

La mirada falocrática solo encuentra un vacío, una hiancia escópica de objetos que están a la venta para tratar de rellenar ese hueco que dejó la madre la cual proporcionaba paz y tranquilidad, con respecto a esto considera Lacan:

En el campo escópico, todo se articula entre dos términos que funcionan de manera antinómica –del lado de las cosas está la mirada, es decir, las cosas me miran, y yo, no obstante, las veo. Hay que entender en este sentido las palabras remachadas en el Evangelio –Tienen ojos para no ver. ¿Para no ver qué? –que las cosas los miran precisamente. [...] Siempre hay una Sociedad arrendataria del pintor, y siempre se trata del objeto a, o más bien, de reducirlo –en cierto nivel puede parecer mítico- a un a con el que el pintor dialoga en tanto que creador, lo cual es cierto en última instancia. Pero es mucho más instructivo ver cómo funciona el a en su repercusión social. [...] El valor del icono estriba en que el Dios que representa también lo mira. Se supone que complace a Dios. A este nivel, el artista opera en el plano sacrificial –pues cuenta con que existen cosas, imágenes en este caso, que pueden suscitar el deseo de Dios. (Lacan, 2013, págs. 115, 116, 119)

En el mismo sentido Didi-Huberman menciona:

Vivimos en la época de la imaginación desgarrada. Dado que la información nos proporciona demasiado mediante la desmultiplicación de las imágenes, nos sentimos obligados a no creer en nada de lo que vemos, y por consecuencia, a no querer mirar nada de lo que tenemos frente a los ojos. (Didi-Huberman, 2012, pág. 33)

La mirada falocrática se encuentra literalmente des-madrada y *escanea* todo en busca de la madre perdida, y si a esta mirada le parece que otro posee a su madre, tratará de arrebatársela. El patriarcado mantiene a la sociedad en una infantilización generada por la pérdida simbólica de la madre. Angustia y carencia encuentran alivio en objetos o imágenes creados por la publicidad y las religiones, para tratar de aliviar la hiancia que ha dejado la pérdida del objeto “a”, es decir, la madre.

La orfandad instaurada por los daños colaterales de la guerra, instituida por la voracidad de una pulsión escópica sin madre, crea pueblos doblemente huérfanos: desterritorializados, desraizados y des-madrados real y simbólicamente. Estas sociedades huérfanas no advierten que no es necesario asesinar al otro-congénere para obtener riquezas y poder, tratando de re-llenar el vacío espiritual simbólico que dejó la madre; lo válido sería retornar a ella.

Zizek descubre, en “El resto indivisible”, el vacío que explica la decadencia patriarcal, pero no explica que la procedencia de esa hiancia es la carencia que provoca la presencia de la ausencia siempre presente del rostro de la madre.

¿Pero qué es este vacío?, o como menciona Lacan:

¿Dónde está el telón de fondo? ¿Será la ausencia? Pues, no. La ruptura, la ranura, el rasgo ya de la abertura hacen surgir la ausencia –igual que el grito, que no se perfila sobre el telón de fondo del silencio, sino que al contrario lo hace surgir como silencio. Si tienen en mientes esta estructura inicial, ello les impedirá entregarse a tal o cual aspecto parcial en lo tocante al inconsciente –por ejemplo, que el inconsciente es el sujeto, en tanto alienado en su historia, donde la síncope del discurso se une con su deseo. (Lacan, 2013, pág. 34)

Pero Lacan no se da cuenta que, por esa ruptura, surge la ausencia en forma de silencio, es decir, el sujeto se encuentra alienado desde el inconsciente. Le han instaurado creencias por medio de la imposición cultural simbólica, herencia del patriarcado, impuesta desde una cultura dominante, como propone Bourdieu en su concepto de *habitus*. Por esta razón adquiere lógica lo que menciona Lacan

cuando expone, que la síncope del discurso se une con el deseo del inconsciente, alienado desde su propia historia.

Este malestar en la cultura, que también menciona Freud, se refiere a una cultura podrida por la sociedad falocrática. En el deseo de alcanzar el objeto “a” la sociedad patriarcal ha hecho una enorme mella cultural. Como menciona Didi-Huberman:

Hay ‘malestar en la cultura’ porque la cultura no es absolutamente de facto lo que debería ser de jure. Debería ser el reino del espíritu o el de la sublimación de nuestras pulsiones. En realidad, es un campo de batalla de gran violencia y gran complejidad, el impuro *Zwischenreich* de la sabiduría y de la locura, un puesto avanzado de los más ásperos conflictos políticos, los menos cultivados posibles. Freud, desde luego, opone cultura a pulsión: pero lo hace para recurrir de inmediato a la noción de ‘libido inhibida en cuanto al objetivo’, lo que condena a la misma cultura a dos destinos igualmente peligrosos tanto uno como otro: los ideales por un lado (con sus correspondientes mentiras, del tipo ‘Amarás a tu prójimo como a ti mismo’, o del tipo ‘Un pueblo, un reino, un Führer’) y los síntomas por el otro (con sus inhibiciones y sus sufrimientos concomitantes, su condición de conflictos jamás aplacados). (Didi-Huberman, 2012, págs. 74, 75)

En cambio, Lacan, parece no darse cuenta de que el principio de esta alienación simbólica cultural, proviene del inicio del patriarcado, de la propiedad privada y el origen de la familia, misma que ha destruido el vínculo simbólico cultural y biológico, que hacía trabajar a la especie humana para la otredad, es decir, para sí mismo.

El discurso se ha vuelto una pura *mímesis* alienante, desprovisto de *méthesis*. Un *logos* sin sentido, sin madre, en el que solamente importa, por el lado espiritual: Dios padre y sus patriarcas papales y, por el lado social: el Estado y su representante fálico, defendido por el poder ejecutivo y judicial. Por el lado afectivo: las *famulus*, con su representante patriarcal fálico que simboliza la ley. Y por el lado educativo: las escuelas alienantes que educan para el trabajo y para el deber y no para la vida.

Por estas razones Freud y Lacan ven una gran amenaza en la castración y tratan de otorgar herramientas anticastrantes que vuelvan a poner en su lugar al “poderoso” falo, y no encuentran una utilidad que vaya más allá de las labores domésticas en la mujer, por esta razón la mujer no se encuentra a sí misma, porque la alienación patriarcal la ha sumergido en una hiperrealidad simbólica, y a lo largo de la dominación patriarcal, ha sido tachada de bruja, loca o puta.

Es por esto que Lacan menciona un problema que nunca resolvió Freud, y que no tiene solución inminente:

En lo que toca a Freud y a su relación con el padre, no olvidemos que todo su esfuerzo lo llevó sencillamente a confesar que, para él, una pregunta quedaba en pie –se lo dijo a una de sus interlocutoras–. ¿qué quiere una mujer? Pregunta que nunca resolvió. (Lacan, 2013, pág. 35)

Por otra parte, Bourdieu menciona la existencia de una violencia cultural, que es impuesta por la cultura dominante por medio de una acción pedagógica, al existir relaciones de fuerza en la formación social, que dependen de una acción pedagógica por lo que el sistema de enseñanza dominante se reserva el monopolio de la violencia simbólica como legítimo, Bourdieu menciona:

La acción pedagógica es objetivamente una violencia simbólica, en un primer sentido, en la medida en que las relaciones de fuerza entre los grupos o las clases que constituyen una formación social son el fundamento del poder arbitrario que es la condición de la instauración de una relación de comunicación pedagógica, o sea, de la imposición y de la inculcación de una arbitrariedad cultural según un modelo arbitrario de imposición y de inculcación (educación). [...] Es aquella que, tanto por su modo de imposición como por la delimitación de lo que impone y de aquellos a quienes lo impone, corresponde más completamente, aunque siempre de manera mediata, a los intereses objetivos (materiales, simbólicos y, en el aspecto aquí considerado, pedagógicos) de los grupos o clases dominantes. [...] Por la mediación de este efecto de dominación de las clases dominantes (por ejemplo, inculcación por las acciones pedagógicas dominadas de los saberes y actitudes cuyo valor ha sido definido por la acción pedagógica dominante en el mercado económico o simbólico). (Bourdieu & Passeron, 2014, págs. 46, 47, 48)

A modo de conclusión, es posible plantear que existe una arbitrariedad cultural impuesta por las *famulus* dominantes derivadas del patriarcado, que están alienadas en sí mismas, en la medida en que han perdido el objeto de su propia existencia, misma que en el matriarcado significaba la existencia del otro a través de la propia mirada subjetiva que se veía a sí misma a través del reflejo de otro-rostro, de otra-mirada.

Por tanto, en esta tesis, se propone que puede existir una sublimación a esta pulsión que genera la mirada alienada en busca de objetos vacuos que tratan de suplir la ausencia de la madre. Se propone, como primera instancia al arte consciente, a través de una producción fotográfica poética, consciente de esta problemática que ha generado el patriarcado, en donde se ha impuesto el símbolo fálico como representante del capitalismo deseante de objetos vacíos que están a la venta para enriquecer a unos pocos, en la búsqueda frenética por reencontrar a la madre y suplir esta hiancia escópica carente de esa primera huella mnémica

que simboliza a la madre, y que en lo real y en lo simbólico estos objetos nunca podrán suplir la presencia-*méthexis* de miradas que se encuentran y reencuentran en un deseo de servir al otro para encontrarse a sí mismos a través de la mirada protectora del rostro materno, que proyecta identidad y sentido a la vida.

La panacea capitalista creció desmedidamente poco después de la revolución francesa, en la cual se luchó a favor de la creciente burguesía proveniente de la revolución industrial, en defensa del más rico y poderoso: el empresario.

Este empresario fálico, debía todo su poder y riqueza a la fuerza de los trabajadores esclavizados, a los que explotaba abiertamente. El principal ideal de la revolución francesa radicaba en quitar del poder a los zánganos representados por la monarquía, a la cual alimentaban. El principal objetivo de la revolución francesa era que el poder pasara a quien movía el capital y la economía del país, y ese poder económico lo tenían los ricos empresarios.

Es posible, según las propuestas téticas de esta investigación, encontrar la sublimación de la pulsión escópica a través de una propuesta artística consciente, por medio de modernas huellas *mnémicas* que sean representadas por fotografías creadas por un *demiurgo* que produzca poéticamente sus propias representaciones para identificarse con el rostro de su madre, de su deseo más profundo e inalcanzable. Encontrando así, que él ya no es importante, ni lo que piensa, sino los afectos que comparte a partir de su producción artística que se convierte en una poésis heideggeriana que brilla y refleja el brillo de la verdad de su propia existencia, en el encuentro con el rostro de una madre que representa su propio rostro y el rostro de toda la humanidad.

Ya no es el rostro de dios padre el objeto de sus representaciones, sino el rostro de la madre. El *logos* deviene imagen poética fotográfica y encuentra alivio en la sublimación de la pulsión escópica. Acto volitivo artístico consciente, desalienante.

Esta investigación no ha terminado, pues hay mucho más que investigar en torno al arte como mecanismo de sublimación de la pulsión escópica que nace de la separación de la madre, con la extinción y destrucción del andrógino por parte del patriarcado.

5. CONCLUSIONES

La presente tesis concluyó de manera satisfactoria, cumpliendo todos sus objetivos y desvelando sus hipótesis. Dentro de la investigación, se encontró que las imágenes funcionan como base sólida en la creación de la identidad cultural, ya que son inherentemente culturales e inmanentemente subjetivas; se demostró que este ocularcentrismo cultural deviene logocentrismo, y a partir de esta demostración se pudo inferir a una consciencia poética fotográfica que habita en la inmanencia como potencia intersubjetiva que ayuda a la sublimación de la pulsión escópica alienada.

La línea de investigación de la tesis, no se apartó del dogmatismo visual genealógico y del binomio objeto-sujeto, sino que trabajó en una deconstrucción que funciona desde la interdisciplinariedad y desde la intersubjetividad de singularidades inmanentes para conformar un hábitat cultural intersubjetivo estructurado rizomáticamente en torno a individuaciones por haecceidad, es decir, a un conjunto de afectos no subjetivados, a una cultura de lo fotográfico.

Potencias y agenciamientos que se componen juntos en la búsqueda de la opacidad de la imagen, de la creación artística en un campo de inmanencia que funciona como un campo de consciencia en el que es posible trabajar para hacer posible la sublimación de la pulsión escópica.

En esta propuesta tética el fotógrafo crea afectos de agenciamientos, que no son huellas mnémicas, sino devenir. Se encontró que la poésis fotográfica supone transferencia, que implica hacer consciente el inconsciente colectivo, y esta acción crea afectos a través de la poética escópica de la rostridad fotográfica.

Se comprobó que un rostro, es siempre, para el artista un primer plano que involucra afectos, potencias y agenciamientos. Un rostro es la consciencia de la desnudez que no necesita fetiches, porque significa la muerte del objeto.

Se encontró también que lo que se busca a través de las imágenes es una presencia en el tiempo, una permanencia espacio-temporal, lo cual es posible realizarlo en la imagen poética fotográfica porque escapa a la oscuridad del

nihilismo y a la subjetividad narcisista. La producción poética fotográfica vence a la muerte porque sublima la pulsión escópica a través de la *mímesis-méthexis*.

La poética escópica de rostridad fotográfica escapa a la alienación de la pulsión escópica, al simulacro cultural simbólico, a la hiperfantasía, porque despierta el deseo por el otro e incita transferencia, que implica afectos *mímesis-méthexis*.

Esta propuesta tética crea un rostro, y una mirada que se alejan de la pornografía del cuerpo-fetichismo contemporáneo desprovisto de rostro. En esta tesis el fotógrafo inventa el tiempo y a través de potencias e intensidades, inventa sus propios afectos que comparte en imágenes que vuelan a través del tiempo en una permanencia espacial que evoca afectos-*méthexis*, en donde el *eidos* se convierte en el en-sí del *demiurgo* de la escritura de la luz; en devenir.

Durante el proceso de investigación se sustentó que la rostridad fotográfica es *eidos* que deviene *méthexis* y que el acto fotográfico consciente comparte afectos *poíesis* que coadyuvan a la sublimación de la pulsión escópica.

Se encontró también que la *mímesis* no es reproducción sino asociación y comunión, porque siempre está relacionada con la *méthexis*.

Se demostró durante el proceso de investigación, que el sujeto se forma a través de la mirada del otro como un otro sí-mismo, o como una representación del yo marcada por la prevalencia de la relación dual con la imagen del semejante para después reafirmar o aportar una construcción al Otro, que es el inconsciente inmanente del devenir de la transferencia del espíritu de la humanidad.

De esta manera la transferencia se da del Otro al yo y del yo al otro (congénere) en una cinta de Moebius. El Otro es la huella mnémica del espíritu de la humanidad, que está constituido básicamente por significantes que cambian continuamente de significado.

Esta investigación puede concluir porque se cumplieron todos sus objetivos y se abrieron nuevas incógnitas, las cuales se tratarán de resolver en una nueva investigación, porque no existe un escape a la pulsión escópica ni una solución para abolirla, pero fue posible ofrecer un *modus vivendi* con ella a través de la poética escópica de la rostridad fotográfica que permitió la posibilidad de sublimación de la pulsión escópica.

6. REFERENCIAS

Bibliografía

- Abbagnano, N. (2012). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Argentina: Caldén.
- Artaud, A. (2006). *El teatro y su doble*. México: Debolsillo.
- Bal, M. (2004). El escencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Estudios visuales* # 2, 11-49.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades*. España: CENDEAC.
- Bachelard, G. (2014). *La intuición del instante*. México: Fondo de cultura económica.
- Barrios, J. L. (2010). *Atrocitas fascinans*. México: Rastroblanco.
- Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje*. España: Paidós.
- Barthes, R. (2013). *La cámara lúcida*. España: Paidós.
- Barthes, R. (2015). *Lo obvio y lo obtuso*. España: Paidós.
- Bataille, G. (1981). *El alehuya y otros textos*. España: Alianza.
- Bataille, G. (2004). *La historia del ojo*. México: Coyoacán.
- Bataille, G. (2014). *El erotismo*. México: Tusquets.
- Baudrillard, J. (2011). *De la seducción*. España: Cátedra.
- Baudrillard, J. (2012). *El sistema de los objetos*. México: siglo xxi.
- Beristáin, H. (2013). *Gramática estructural de la lengua española*. México: LIMUSA.
- Beristáin, H. (2013). *Retórica y poética*. México: Porrúa.
- Brea, J. L. (1991). *Las auras frías*. España: Anagrama.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. España: Akal.
- Cassirer, E. (2009). *Antropología filosófica*. México: Fondo de cultura económica.
- Deleuze, G. (1988-1989). El abecedario de Gilles Deleuze. *Programa de la Televisión Francesa*. (C. Parnet, Entrevistador) Recuperado el 30 de 09 de 2015, de <https://youtu.be/K1yohPadR6Y>
- Deleuze, G. (1994). *La imagen-movimiento Estudios sobre cine I*. España: Paidós.

- Deleuze, G. (2008). *La filosofía crítica de Kant*. España: Cátedra.
- Deleuze, G. (2014). *La imagen-tiempo*. España: Paidós.
- Deleuze, G. (6 de Noviembre de 2015). *La inmanencia: una vida...* Obtenido de https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2015/05/deleuze_la-inmanencia-una-vida.pdf
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2006). *Mil mesetas*. España: Pre-textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2009). *Rizoma*. México: Fontamara.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). *¿Qué es la filosofía?* España: Anagrama.
- De Haene Rosique, M. M. (2009). *París y la fotografía, pasión de luz*. México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Durand, R. (2012). *La experiencia fotográfica*. México: Serieive.
- Eco, U. (1998). *Los límites de la interpretación*. España: Lumen.
- Fichter, J. (1982). *Sociología*. España: Herder.
- Fontcuberta, J. (2013). *El beso de Judas*. España: Gustavo Gili.
- Fromm, E. (2009). *El miedo a la libertad*. México: Paidós.
- Giménez Gatto, F. (Enero de 2008). Pospornografía. *Estudios Visuales* N° 5, 96-105.
- Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte*. China: Phaidon.
- Gómez De Silva, G. (2013). *Diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jaeger, W. (2008). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de cultura económica.
- Jung, C. G. (2002). *El hombre y sus símbolos*. España: Paidós.
- Kant, I. (2008). *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa.
- Lacan, J. (2013). *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (2013). *Seminario 8 La transferencia*. Argentina: Paidós.
- Lem, S. (1978). *Diarios de las estrellas, viajes y memorias*. España: Bruguera.
- López Eire, A. (1998). La etimología de $\rho\eta\tau\omega\rho$ y los orígenes de la retórica. *Faventia*, 61-69.
- Lyotard, J.-F. (1989). *¿Por qué filosofar?* España: Paidós.
- Mc Phail Fanger, E. (2012). *Desplazamientos de la imagen*. México: siglo xxi.

- Melot, M. (2010). *Breve historia de la imagen*. España: Siruela.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Argentina: Planeta Agostini.
- Mitchell, W. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM.
- Morgan, R. C. (2003). *Del arte a la idea*. España: Akal.
- Nancy, J.-L. (Septiembre de 2002). La imagen-Lo distinto. *Laguna*, 9-22.
- Nancy, J.-L. (2006). La imagen: Mímesis & Méthexis. *Escritura e imagen*, 2.
- Platón. (2010). *Diálogos I*. España: Gredos.
- Plutarco. (1988). *Vidas paralelas*. México: UNAM-SEP.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. España: Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. (2015). *La mano que piensa*. España: Gustavo Gili.
- Pabón S. de Urbina, J. M. (2008). *Diccionario manual Griego clásico-español*. España: Vox.
- Parménides. (2007). *Poema*. España: Akal.
- Paz, O. (1994). *La llama doble*. México: Seix Barral.
- Paz, O. (2015). *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica.
- Pimentel Álvarez, J. (2009). *Diccionario Latín-Español*. México: Porrúa.
- Sloterdijk, P. (2014). *Crítica de la razón cínica*. España: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2014). *Esferas I*. España: Siruela.
- Samson, F. (2008). *Pulsión y ficción*. España: MÁRMOL/IZQUIERDO.
- Sartre, J.-P. (2006). *El ser y la nada*. Argentina: Losada.
- Sebastián Yarza, F. (1964). *Diccionario Griego-Español*. España: Sopena.
- Sperling, D., & García-Baró, M. (2008). *Filosofía de cámara*. Argentina: Mármol/Izquierdo.
- Spinoza, B. (2007). *Ética*. México: Porrúa.
- Zizek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Argentina: Siglo XXI.
- Zizek, S. (2013). *El resto indivisible*. Argentina: Godot.